ИСКУССТВО КИНО

№10 **ОКТЯБРЬ 2015** www.kinoart.ru

10

НОВЫЕ ДРАМЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»_5
ШКЛОВСКИЙ: «ДЕМОН» ДЛЯ ПАРАДЖАНОВА_102
ПАВЕЛ ПРЯЖКО. ПУШЕЧНОЕ МЯСО_117

ВЕНЕЦИЯ-2015
ФИЛЬМЫ_27
АВТОРЫ_57

Две главные темы определяют содержание этого номера: Венецианский фестиваль и новая драматургия. Их соседство возникло непреднамеренно, но оказалось неслучайным. Среди крупнейших мировых фестивалей Мостра известна тем, что всегда предлагает эстетический поиск, открытия, эксперимент.

Современная молодая драма стремится к тому же. Проблематику, язык и сценические перспективы пьес новой российской драмы обсуждают ее авторы и критики, эксперты, руководители ежегодного фестиваля «Любимовка» – неформальной мастерской, возникшей в пространстве «Театра.doc», где публичная читка пьес сопровождается подробным профессиональным анализом («Здесь и теперь»).

В рубрике «Репертуар» – рецензии на лучшие фильмы Венеции-2015, в «Опыте» – интервью с авторами фестивальных картин, вызвавших интерес критиков и зрителей.

Шкловский и Параджанов – неизвестные подробности творческой и личной биографии выдающихся отечественных авангардистов в воспоминаниях редактора и художника («Публикации»).

Пьесы, подтверждающие либо оспаривающие верность суждений, высказанных в дискуссии «Новые драмы «новой драмы», публикуются в рубрике «Чтение».

На обложке: Венеция. Фото Дидье Декуана

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **НОВЫЕ ДРАМЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»**
Итоги фестиваля молодой драматургии «Любимовка»

РЕПЕРТУАР

27 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
НЕПРИКАСАЕМЫЙ
«Издалека», режиссер Лоренсо Вигас

34 СТАС ТЫРКИН
РАСТИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
«Клан», режиссер Пабло Траперо

38 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
Я ОТВЕДУ ТЕБЯ В МУЗЕЙ
«Франкофония», режиссер Александр Сокуров

42 АНТОН ДОЛИН
БЕДНАЯ ЛИЗА
«Аномализа», режиссеры Чарли Кауфман, Дьюк Джонсон

47 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
СКВОЗНЯК
«Событие», режиссер Сергей Лозница

51 МАРИНА ДРОЗДОВА
ФРИКОНТЕССА ДЮМОН
«Маргерита», режиссер Ксавье Джанолли

ОПЫТ

57 ЕЖИ СКОЛИМОВСКИЙ
ДЗЕН И ХАОС
Беседу ведет Дэниел Кесман

64 ЭМИН АЛЬПЕР
ДУХ ПОЛИТИЧЕСКОГО РАСКОЛА
Беседу ведет Стивен Мейн

69 АМОС ГИТАЙ:
«ВЕЧНАЯ ДРАМА — ИЗРАИЛЬ»
Беседу ведет Ален Эльканн

РАЗБОРЫ

75 ИРА КОРМАННСХАУС:
«МНОГО РАЗГОВОРНОГО КИНО»
Беседу ведет Елена Некрасова

83 АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА, ГЛЕБ НАПРЕЕНКО
ЭФЕМЕРНЫЙ ФОРМАТ

ПУБЛИКАЦИИ

91 ВИКТОР НИКИТИН
50-е. КИЕВ. ПАРАДЖАНОВ

102 ВЯЧЕСЛАВ ХОТУЛЕВ
ПРИКОСНОВЕНИЯ

ЧТЕНИЕ

117 ПАВЕЛ ПРЯЖКО
ПУШЕЧНОЕ МЯСО
Пьеса

133 ИРИНА ВАСЬКОВСКАЯ
ДЕВУШКИ В ЛЮБВИ
Пьеса

157 РИНАТ ТАШИМОВ
ПЕЩЕРНЫЕ МАМЫ
Пьеса

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

НОВЫЕ ДРАМЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»

Итоги фестиваля молодой драматургии «Любимовка»

Стенограмма дискуссии и пьесы фестиваля «Любимовка» («Чтение») любезно предоставлены журналу Михаилом Дурненковым.

В дискуссии, проведенной в театре Открытая сцена на Поварской, участвуют драматурги Родион Белецкий, Ксения Драгунская, Михаил Дурненков (арт-директор фестиваля), Максим Курочкин, Евгений Казачков (арт-директор фестиваля), Юлия Тупикина, Любовь Стрижак, режиссеры Филипп Лось, Андрей Стадников, критики Алексей Крижевский, Кристина Матвиенко, Анна Банасюкевич (арт-директор фестиваля), Антон Хитров. Модератор — Павел Руднев.

Павел Руднев. Сила «Любимовки», ежегодного фестиваля молодой драматургии, в том, что это не институт поощрений и тем более не система подтверждения известных авторитетов. Это работа на будущее. Прослушав пьесы молодых и признанных драматургов (замечу: начинавших на «Любимовке» или в «Доке»), хочется поговорить о том, куда движется современная пьеса в России. При этом мы не уверены в том, что она куда-то движется. Я прошу вас не обсуждать качество пьес: важно понять срез ситуации, очертания будущего и интонацию эпохи, которую исподволь, в некоем коллективном бессознательном формируют современные авторы. Писатель – во многом существо бессознательное, и даже в каких-то полупопытках, полуформах можно разглядеть будущее, понять темы, приемы, отношение к реальности – через сам текст.

Я бы разделил этот разговор на три блока: собственно темы; драматургические приемы – есть ли нечто новое, что могут современные драматурги предложить по отношению к теории драмы, и третий блок, крайне важный, – театральное предложение. Можно ли сказать, что новая драматургия способна предвосхитить или стимулировать реформы, двигать театр, мотивировать изменения в его эстетике. В связи с этим скажу: профессионалы, в особенности театроведы, базируют свои

←
Усадьба «Любимовка»

суждения на привычной терминологии: событие, герой, действие, конфликт... Но надо твердо понимать, что эти термины сегодня дрейфуют, отношение к ним постоянно меняется. И интересно, куда они дрейфуют. Важно понимать, что анализ этих вещей и есть определение трендов, то есть, анализируя, критик их формирует.

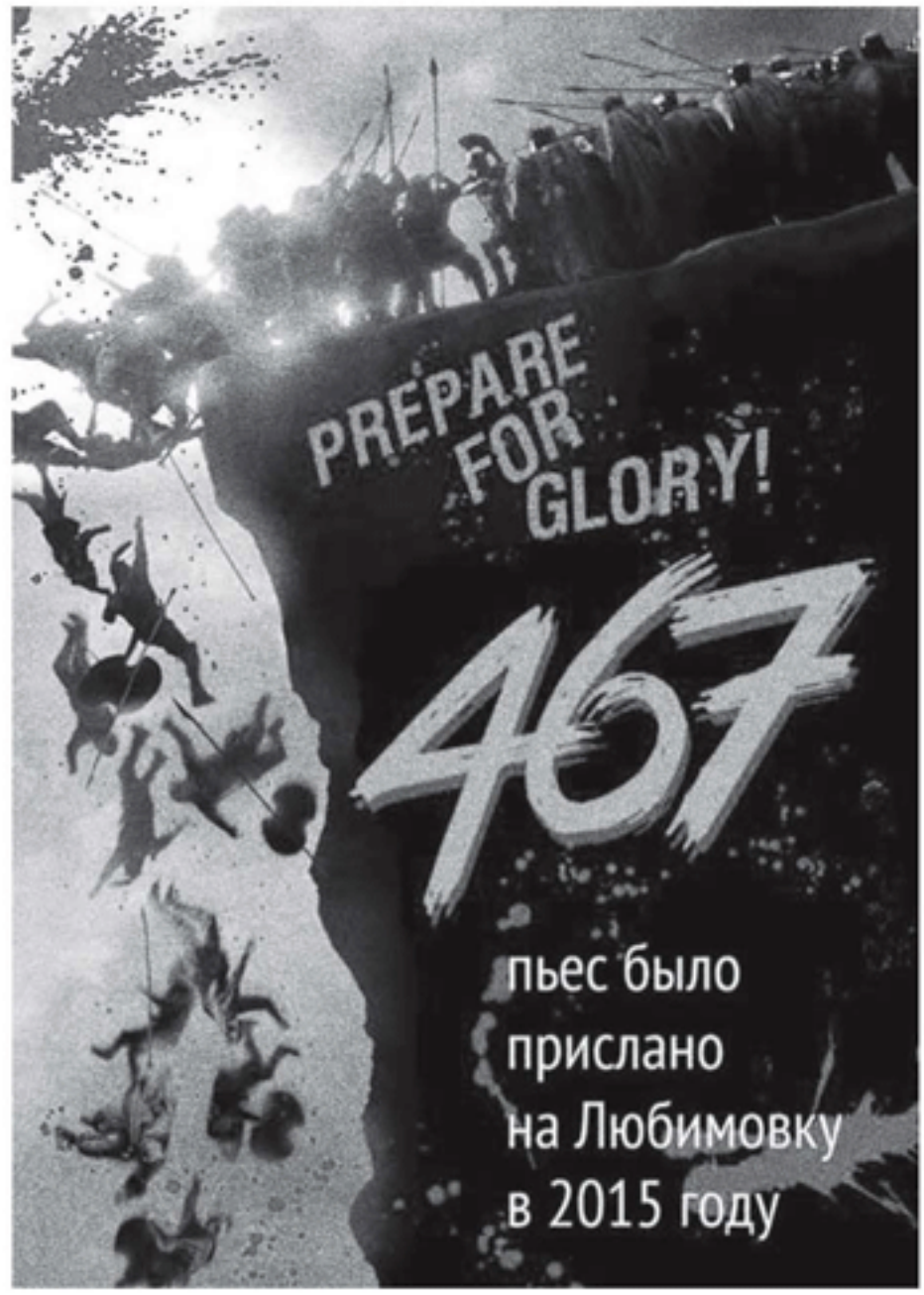
Какие темы продуцирует современная пьеса? Новые или старые, переработанные, слегка модифицированные?

Кристина Матвиенко. Мне кажется, большую ценность сегодня приобретает частное свидетельство. И это не открытие, но главный фокус «новой драмы». Потому что, парадоксальным образом, одновременно с тем, что частное, личное пространство человека никак не уважается в нашем обществе и государстве, его ценность повышается в театре и особенно в «новой драме». В пьесах, которые были присланы в качестве материала для сегодняшнего разговора, есть несколько работ, в которых пристрастное внимание к обыденному, поиск чего-то уникального в повседневном, привычном, интимном мире человека становятся главным содержанием и ценностью пьесы: «Кот стыда» Таи Сапуриной, «Ба» Юлии Тупикиной, пьесы Васьковской, может, не столько «Девушки в любви», сколько «Март», пьеса Андрея Иванова «Это все она» и отчасти пьеса Максима Черныша «Пустота».

Я думаю, честные свидетельства обыденной жизни человека – единственный шанс сохранить привлекательность театра для зрителей. Потому что в тот момент, когда ты видишь чужое свидетельство на сцене, ты, во-первых, открываешь себя; во-вторых, у тебя есть шанс не просто для сочувствия, но и для так называемой эмпатии – способности поставить себя на место другого. Театр как место для коммуникации может сложиться благодаря тому, что человек пристально вглядывается в чужую «мелкую» жизнь.

Павел Руднев. Получается, что театр все меньше базируется на соборном впечатлении, театральное высказывание все меньше зависит от масштабных событий на сцене и больших залов. Большой стиль из театра уходит и, возможно, никогда уже не вернется, может, только насильственным методом. Поэтому театральная мегаполитика сменяется на нумизматику в каком-то смысле.

Кристина Матвиенко. Да, элегантно. Но, мне кажется, речь не идет о форме, речь не о том, что не будет масштабных спектаклей и они теряют свою ценность. Варликовский делает большие спектакли про то же самое: про бесконечные перверсии, повороты, изменения. Драматург заставляет нас увидеть то, мимо чего мы проходим в своей реальной жизни. Мы не видим город или свое место, своих соседей, родственников, как видят все это туристы, ведь мы к ним привыкли. А драматург, мне кажется, – это тот человек, который тебя заставляет – поскольку он должен все чувствовать острее, чем ты, – к этим мелочам заново присмотреться. Самая интересная тема – это привлечение внимания зрителя к тому, на что он по привычке внимания не обращает.

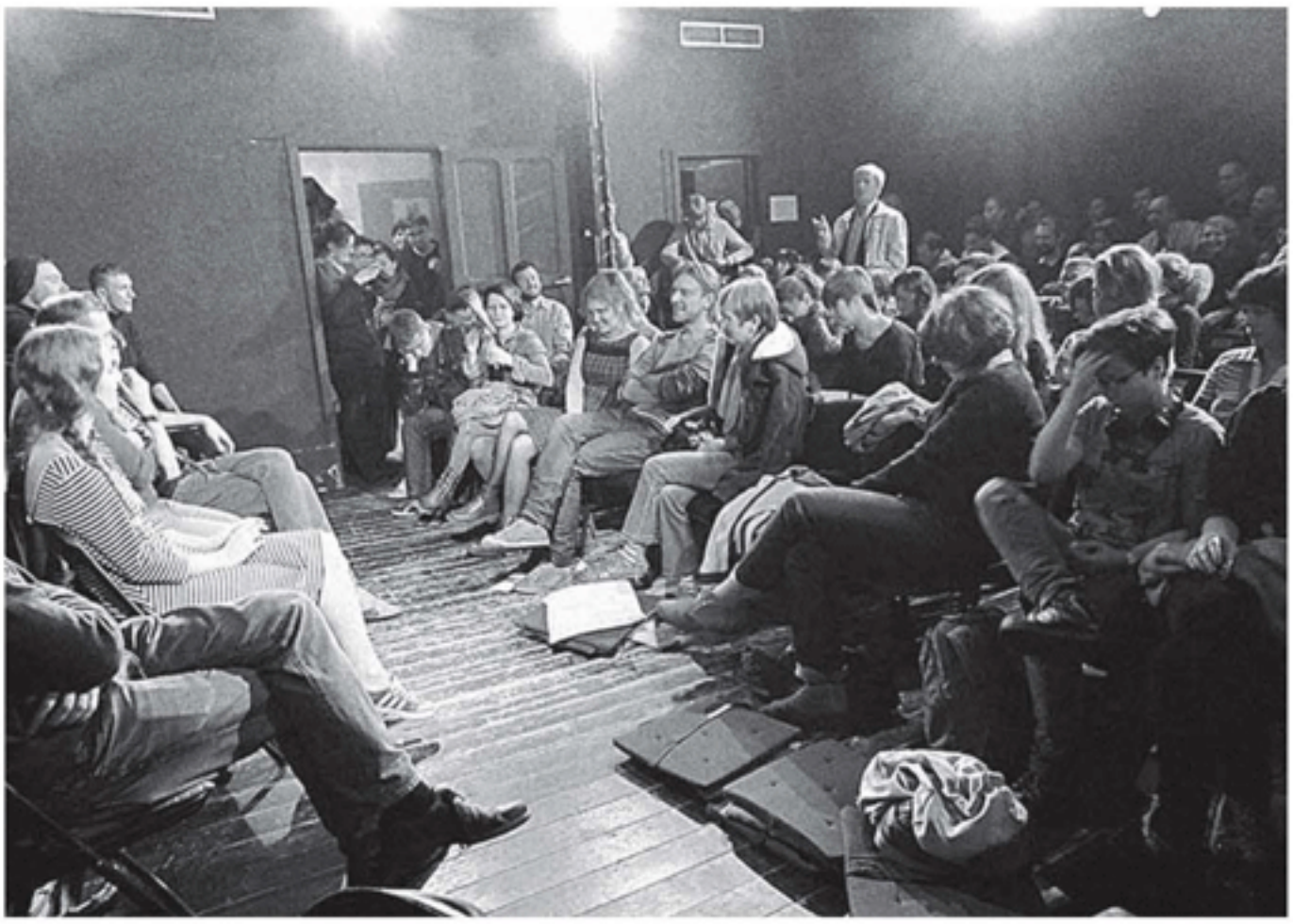


Павел Руднев. Сужение? Бинокль в обратную сторону работает.

Михаил Дурненков. Наблюдая преобладание в «новой драме» частного взгляда, отсутствие какого бы то ни было обобщения, я подумал, что это связано с понятиями истинности и правды в современном информационном обществе, когда мы ни про один предмет не можем высказаться точно, однозначно. Потому что в потоке информации все так устроено, что любой факт или явление становятся лишь способом манипуляции общественным мнением. Есть единственная правда – правда свидетельства частного человека. Поэтому у людей есть тяга к тому, что «мне соседка рассказала, ей я верю, а телевизору не верю», потому что соседка – передо мной, я вижу, как она это говорит. И эта интонация, в каком-то смысле исповедальная, она важна, как камертон искренности.

Кристина Матвиенко. Правда – это вообще очень важное понятие. Мы ее ставим в кавычки, не можем сказать, что соседка права. Но в смысле искренности, исповедальности это действительно очень важно. Мне кажется, что, как сказано в книжке Лемана, исчез театр больших посланий и иерархий, вертикальный театр режиссерского эго: режиссер не является автором спектакля, спектакль сочиняется коллективно. И ни у кого нет больше права на истину.

Михаил Дурненков. На единственность и правду.



Фестиваль молодой драматургии «Любимовка»

Павел Руднев. По-моему, Михаил Угаров в момент, когда в стране началась отчаянная политическая пропаганда, сказал о том, что мы не должны воспроизводить чужие знания, мы можем анализировать только наш личный опыт. Только то, что ты узнал сам от человека, который был свидетелем событий. Все остальное есть та самая информационная война, которую обозначил Бодрийяр в отношении иракской войны как всего лишь проекцию CNN. Мы можем тиражировать только сведения, полученные от непосредственного свидетеля, донора информации. Полученные самостоятельно.

Михаил Дурненков. Раз зашел разговор о противопоставлении медийного и театрального пространства – в том смысле, что мы доверяем только мнению частного, отдельного человека, – уместным кажется вопрос: не кажется ли вам, что тем же методом пользуется и телевизионная пропаганда – выходит частный человек и говорит: «Я такое видел, я так плакал»... Чем тогда театр отличается от медиа?

Кристина Матвиенко. Тем, что на экране в этот момент мы видим лицо этого говорящего человека. На телеэкране он не анонимен. В драматургическом материале за этими как бы свидетельствами стоит человек, который никак не «обналичен», не назван, не персонифицирован. Он хочет, чтобы его услышали, но не хочет, чтобы было названо имя. Поэтому есть шанс, что он не то чтобы честен, но что у нас к нему есть бо́льшее доверие.

Михаил Дурненков. Анонимность дает больший кредит доверия?

Кристина Матвиенко. Потому что она позволяет персонажу – и автору – быть более безответственным.

Родион Белецкий. Я выступлю с конкретным примером, потому что, честно говоря, не со всем согласен. Уже довольно много лет назад в театре

«Школа современной пьесы» Угаров поставил пьесу – одну из моих любимейших – «Люди древнейших профессий» Данилы Привалова. Сюжет понятен: три бизнесмена едут на «стрелку», где их ждут три киллера, и едут туда же три мента, которые хотят их спасти. Это, с одной стороны, абсолютно придуманная история, там нет никакого элемента персонификации, это три обобщенных героя, причем три раза по три. Михаил Юрьевич еще вставил в текст вербатим, потому что в пьесе не было женских персонажей, а он привлек трех актрис, и как раз они, рассказав свои личные истории, немного разбавили эту совершенно фантастическую, придуманную, искусственную среду. Для меня эта пьеса, этот спектакль остается одним из художественных ориентиров в театре. Если поставить рядом его и некое документальное высказывание одного или двух бизнесменов, мента и киллера, то ценность художественного высказывания ничтожна, потому что там нет никакого элемента документальности.

Кристина Матвиенко. В качестве критерия я не предлагала документальность, а предложила ее лишь в качестве одной из тем. Что касается «Людей древнейшей профессии», у меня вопрос – что там было такого, что заставляет тебя…

Родион Белецкий. …для меня там был срез времени. Актуальная, с одной стороны, с другой – абсолютно игровая ситуация, искусственно созданная, классно придуманная. С моей точки зрения, документальность свидетельства важна, несомненно. Она стимулирует движение, и мир художественный, искусственный, несомненно, развивается через такое свидетельство. Но я, честно говоря, все же не очень согласен с приоритетом документального высказывания.

Кристина Матвиенко. Слово «документальный» я употребила один раз, когда сказала про частное свидетельство. Я в данном случае не про «Театр.doc» говорю. И я совершенно не против фикшн-пьес.

Павел Руднев. А вот вопрос: как вам кажется, в какой степени частные свидетельства должны быть обретены драматургом через онтологический опыт и в какой они могут быть нафантазированы, сочинены?

Родион Белецкий. Постараюсь опереться на пример Олжаса Жанайдарова, в этом году он представил пьесу «Магазин», но я читал все его работы, он начинал с фикшн-пьесы под названием «Раз, два, три», по-казахски.

Павел Руднев. «Беруши».

Родион Белецкий. Это был полностью фикшн-текст, трехчастная драма про двух казахов, которые живут в Москве, борются за одну любовь, борются между собой и с Москвой. Такой очень хорошо сделанный текст, каждая деталь выстреливала. Я разговаривал с Олжасом, он говорил о том, что хочет создать увлекательный текст, но чтобы там одновременно было что-то глубокое. Он двигался в сторону документального театра, так мне кажется. И «Магазин» – пример такого текста, который весь построен на реальных событиях. При этом любой драматург знает, что, если у него появляется очень сильный жизненный материал, он может сокрушить его, автора, головную, придуманную

конструкцию – останутся одни осколки. Это своего рода ядерный взрыв в стакане.

Происходит странная вещь: когда драматург берет такой подлинный жизненный материал и на нем концентрируется, он почему-то начинает писать хуже – с точки зрения профессиональной техники. Это видно по очень многим пьесам. К примеру, Олжас Жанайдаров в «Магазине», мне кажется, не смог с этим справиться. Там страшный материал – про магазин, где работают казашки, которых эксплуатирует жуткая ведьма, убить ее хочется – с первой страницы до последней. Но материал как будто убил все – персонажей, смысл… Если драматург берет что-то из реальности, особенно какую-то очень сильную, трогательную или страшную историю, он должен быть настороже. Не забывать о драматургии.

Павел Руднев. Не страшно, по-моему, когда автор забывает о театральной технике. Ведь это значит, что он забывает про канон театра сегодняшнего дня, двигает драму вперед, предлагает некий продукт, над которым режиссер должен долго думать.

Родион Белецкий. Это в лучшем случае. В худшем – появляются тоска и скука на сцене. Драматург не может быть полностью освобожден. «Смотрите, это основано на реальных событиях, ко мне никаких претензий быть не должно» – отмазки это гнилые…

Михаил Дурненков. Драматургическая техника и частное свидетельство не всегда совместимы. Потому что, когда ты начинаешь встраивать документальный рассказ в схему, ты видишь: она убивает живое свидетельство. Чем история несчастной казашки, превращенной в рабыню, отличается от истории принца датского Гамлета? В одной истории мы хотим насладиться сюжетом, придуманным и выстроенным драматургом, а в другой – почувствовать правду, ужас положения обыкновенного человека, пережить ситуацию, которая может разыгрываться буквально в двадцати метрах от того места, где мы сидим. И это совсем другое ощущение, другие нервы, другое подключение и так далее.

Кристина Матвиенко. А ты, как автор, ставишь перед собой прагматичные задачи уже в начале пути?

Михаил Дурненков. Я скорее к ощущениям прислушиваюсь, чем головой пытаюсь решить. Если чувствую, что начинаю быть слишком драматургом, я себя останавливаю. Вижу, что это не укладывается в канон, здесь должен быть поворот, а его нет. Но я понимаю, для чего это делаю, и жертвую этим поворотом. Ведь мы эту структуру драматургическую впитали с молоком матери, с рекламой, телевидением, со всем подряд. Поэтому, когда в рассказе человека мы вдруг чувствуем: поворот, первый акт, второй, третий, – мы уже не верим ему, понимаем, что он просто рассказывает увлекательную историю, но не жизнь.

Анна Банасюкевич. Я сейчас пересмотрела огромное количество вербатимных спектаклей. И то, о чем говорит Михаил, хорошо видно именно на их примере. Очень часто, когда режиссер берет реальный жизненный материал, он, к сожалению, из каких-то соображений, заботясь

о зрительском интересе, начинает его насиловать, выстраивая некую традиционную жанровую структуру. Вот, скажем, «Дуры мы, дуры» Дамира Салимзянова. Берется собранный по технологии вербатима материал и встраивается в абсолютный жанр новогодней комедии про одиноких женщин. Какие вещи дописаны, а какие документальные, очень легко распознается, как и то, что монолог разбивается на реплики, превращаясь в диалог. Материал жалко, потому что он становится несколько абстрактным и начинает носить служебную функцию. Подчиняется жестким требованиям драматургии. Работа по сбору материала, интервьюированию в данном случае не оправдана, потому что становится понятно: все это можно было легко написать.

Кристина Матвиенко. Мне кажется, что есть еще энергия театра, которую мы никак не можем игнорировать. Я не за чистоту жанра. Все бывает по-разному. В частности, у Салимзянова в пьесе сама органика сценического текста убеждает в том, что и ладно, пусть автор совершенно волюнтаристски поступил с вербатимом, ничего страшного. Это иногда лучше, чем скучная, как бы чисто документальная пьеса.

Анна Банасюкевич. Теоретически – да. Я про конкретные примеры говорю. Есть, понятно, и другие примеры. Вот «День города» Михаила Бычкова: в пьесе есть обработка вербатима, но она очень тонко сделана.

Кристина Матвиенко. Может быть, вы видели воронежский спектакль, это интересно: актер делает характерность, режиссер превращает каждый эпизод в маленький спектакль. Бычков и Алвис Херманис – режиссеры, показывающие, что можно сохранить органичную для этих художников очень сильную, выраженную тягу к театральности, пользуясь документальным материалом. Они не скрывают условности, работают с острой характерностью.

Филипп Лось. Вернусь к теме. Поскольку мы обсуждаем драматургию, а не спектакли и рассматриваем пьесу, я могу вбросить еще один пример. Довольно известная пьеса Нины Беленицкой «03» родилась на драматургическом семинаре: она основана на маленькой газетной заметке про женщину-диспетчера «Скорой помощи», которой позвонил ее собственный сын, и она, считая, что он ее просто разыгрывает, не откликнулась на вызов. В результате погибла девушка, которая пыталась утопиться в ванне. Понятно, что, с одной стороны, побудительный мотив – абсолютно документальная история. Можно было взять интервью у женщины-диспетчера, у мальчика, поговорить с соседями и сочинить из этого абсолютно документальный текст. Но Нина додумала, досочиняла эту историю, придав ей масштаб обобщения, и получилось при этом, что сама документальная история, с одной стороны, осталась лишь поводом, а с другой – абсолютно сохранилась. Просто Нина ее замотивировала как драматург, а что-то, возможно, даже угадала.

Евгений Казачков. Получается, что большая сцена хочет это частное свидетельство перемолоть и сделать его не частным, а глобальным. Либо жанровым. Либо – вообще на большую сцену не пускать. А драматург тоже пытается это частное свидетельство так написать, чтобы всем все

было понятно, привычно, трогательно и здорово. Это мое ложное ощущение или есть примеры иных выходов, когда на большой сцене сохранено именно частное, интимное? Как это все будет жить в театре?

Павел Руднев. Может ли современная пьеса быть событийной, если уйти от парадигмы документального? Мы сейчас свели разговор к спору про документальное и сочиненное. Может ли состояться пьеса без ответа на этот вопрос?

Кристина Матвиенко. Несколько лет назад было чрезвычайно важно, чтобы ранняя пьеса Валерия Печейкина «Моя Москва» была поставлена на сцене – как произведение, точно угадавшее политическую природу момента, предвосхитившее опыты Богомолова. Написанное в постсорокинском духе.

Максим Курочкин. «Моя Москва» была важнейшей пьесой года. Мы сейчас живем абсолютно в «моей Москве», как она написана Печейкиным. Театр реагирует: было сделано все, чтобы ее не увидел никто. Она честно выиграла Володинский конкурс. Отсекались все старушки, все неправильные зрители, было сделано так, что это был показ только для профессионалов на каком-то чердаке. И Питер не содрогнулся.

Кристина Матвиенко. Виктор Рыжаков[1] посадил тебя, Олю Мухину и меня, и мы читали пьесу, а в зале сидело три зрителя. Пьеса выиграла конкурс, а потом Марину Юрьевну[2] заклеймили позором.

Максим Курочкин. Очень жалко, что пьеса не прозвучала. И смотрите: «Россия, вперед!» сейчас в списке важнейших пьес, но это уже вторичная работа по отношению к «Моей Москве».

Евгений Казачков. Мне кажется, что важнейшая линия разлома происходит по линии – сюжетные пьесы и пьесы с метасюжетом, те, где сюжет раскрывается с помощью формы, формалистские пьесы, ненарративные. И второе: мне кажется, усиливается такое направление, как феминистские пьесы. Написанные женщинами про женщин, про место и положение женщины в современном обществе. Феминистские или гендерные, сложно сказать. «Кот стыда» Таи Сапуриной, «Ба» Юлии Тупикиной, «Девушки в любви» Ирины Васьковской, «Опарыши» Натальи Блок, «Сестромам» Евгении Некрасовой, «От безделья ты отпустишь всех китов в океан» Полины Бородиной. Практически половина с таким примерно отношением: «я стою перед миром, куда не допущена по половому признаку. Рассматриваю его как турист, снаружи. Мне очень интересно, что там происходит, там своя логика, свой сюжет, поэтика».

Юлия Тупикина. Могу высказать догадку, почему женская пьеса так актуальна. Она не уравновешена мужскими. Ты можешь назвать хоть одну мужскую пьесу?

Максим Курочкин. Заметьте, мы сразу хотим, чтобы присутствовала позиция альфа-самца. На самом деле это пьесы невротиков про потерю своего «моджо» в современном обществе.

Юлия Тупикина. Перевернем ситуацию: чтобы девушка стояла перед закрытой дверью и понимала, что, погружаясь в эту пьесу, она вторгается

1. Виктор Рыжаков – актер, режиссер, театральный педагог, директор Всероссийского театрального фестиваля «Пять вечеров» имени Александра Володина, или Володинского фестиваля, Володинского конкурса.

2. Марина Дмитревская – главный редактор «Петербургского театрального журнала», организатор и арт-директор Володинского фестиваля.

Читка пьесы «Это все она». Драматург Андрей Иванов, постановка Владимира Скворцова

в неведомый ей мир мужчин, живущий по непонятным законам. Таких пьес практически нет. В культуре, думаю, вообще невозможно понятие «неведомый мужской мир». Только неведомый женский. У нас культура создавалась с позиции мужчин. И понятно, что все остальное, что происходит за пределами этого понятия, сейчас как раз и является местом чего-то нового и интересного. В России – тем более. У нас же ужасающая ситуация традиционалистского общества, где женщина – это всегда номер два.

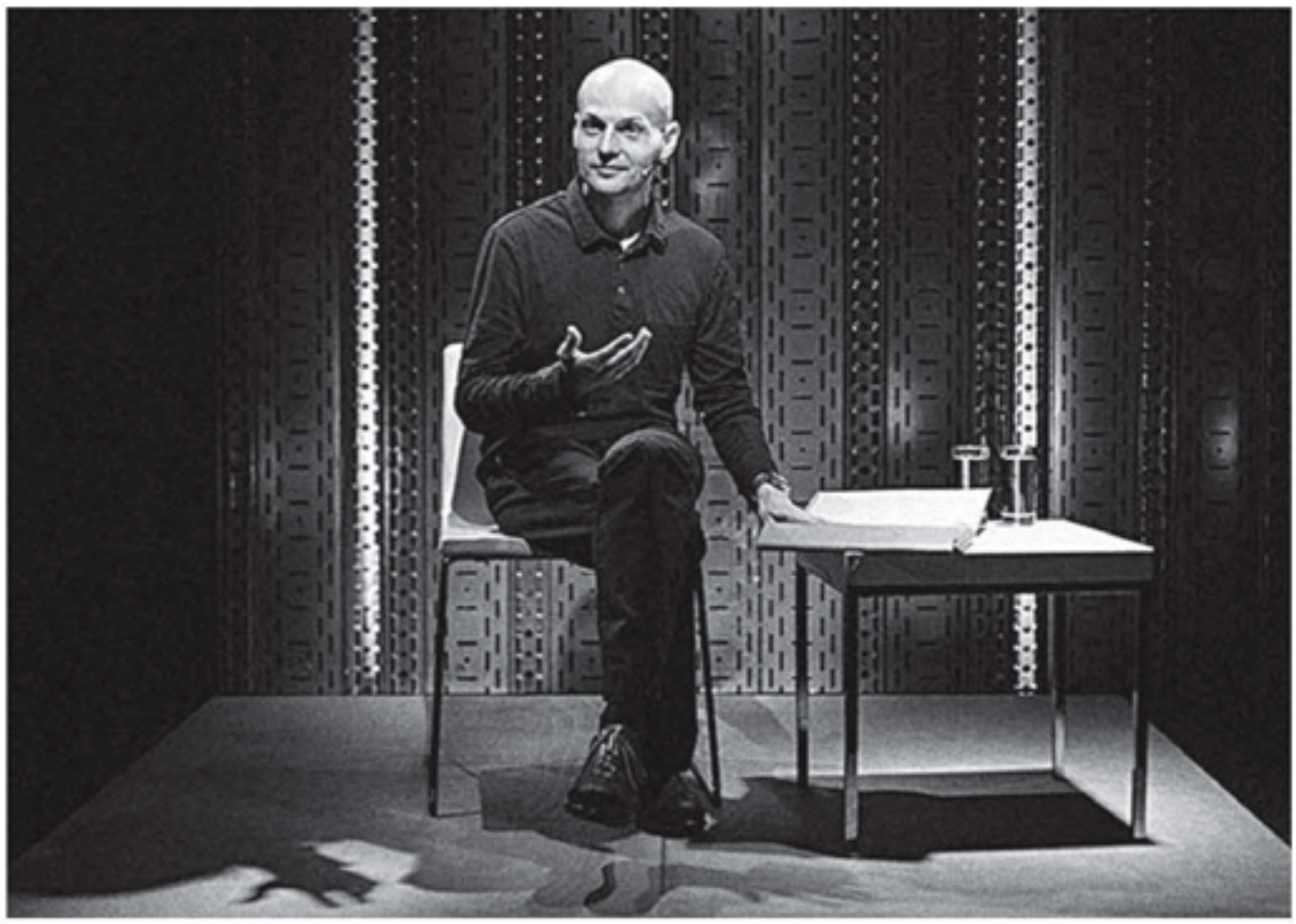
Кристина Матвиенко. Пьеса «Ставангер» Марины Крапивиной, в частности, про встречу этих двух миров, причем там герои еще и иностранцы по отношению друг к другу. Но там речь идет о том, что героиня не может жить с героем, потому что у него другие привычки. Это как раз попытка драматурга стучаться в запертую дверь.

Павел Руднев. Какие еще есть свойства у феминистской драматургии?

Родион Белецкий. Женщины стали писать больше пьес, это очевидно, процентное соотношение – примерно 50 на 50. Женщины-драматурги очень внимательны к деталям. Как говорит Андрей Волчанский, они садятся и вышивают. Мужские пьесы часто гораздо более неряшливо написаны.

Анна Банасюкевич. Мне кажется, «Девушки в любви» – это вообще манифест феминизма. В пьесе очень сильный протест против сложившейся в обществе ситуации. Автор не скрывает своего гнева, даже бешенства – звучит яростная социальная критика. Автор говорит: это ужас, что девушки сидят в пещере и ждут своего Орфея, – такого не должно быть.

Евгений Казачков. Я перечитал эту пьесу и вот что подумал: там есть некое событие и девушка его вербализирует. В гендерном поле мужчина становится безъязыким, а женщина обретает слово.



«UFO», режиссер Иван Вырыпаев. Театр «Практика»

Павел Руднев. В пьесе Васьковской есть важная тема: отношения женщины и мужчины – это многотрудная, часто абсолютно невыносимая ситуация. И нужно выйти в женский мир, где все легко, воздушно, замечательно. В этом смысле это абсолютно страшная вещь. Центральный мотив – желание избавиться от зависимости. Многополый мир – это бесконечная зависимость, привязанность друг к другу. Зачем она нужна?

Кристина Матвиенко. Я бы тогда сказала шире: есть в женских пьесах ощущение плавающих границ между половой принадлежностью, ролевыми моделями, которые навязаны разными полами... Помните пьесу «Переезд» – она не прошла на «Любимовку» – про девушек, снимающих одну квартиру. Они живут вдвоем или втроем и наслаждаются жизнью. Пьют, веселятся, не работают. И «Опарыши» Натальи Блок о том, что не важно, совсем не важно, кто с кем живет.

Михаил Дурненков. И ее же пьеса «Улица декабристов», где женщины сжигают своих мужей в бане.

Кристина Матвиенко. Речь не только о браке. У той же Васьковской в пьесе «Март» показан ад отношений между двумя женщинами – матерью и дочерью. Ничего хорошего в гомогенном женском мире нет.

Павел Руднев. Отключение гендерных моделей – это насущная задача. «Март» как раз максимально приближается к феминистской пьесе, потому что вводит категорию «непознаваемое». Героиня не занимается проституцией – автор настаивает, что она загадочна, и ее занятия остаются неизвестны. Пьеса утверждает: женщины непознаваемы.

Анна Банасюкевич. Это кокетство, а не феминизм. Мне кажется, там обозначено, от чего надо бежать. Но к чему бежать – ответа нет.

Михаил Дурненков. Кажется, в 2004 году первый раз к нам приехали Никола Маккартни, Джемайма Левик и Дуглас Максвелл, и они привезли тогда в Тольятти технологию Class Act. Это был флагманский проект, потом он пошел по всея Руси. А тогда они в первый раз пробовали его с тольяттинскими школьниками. Мы чуть ли не впервые видели иностранных драматургов и спрашивали их, о чем они пишут. И Татьяна Осколкова, которая с нами была, говорит: «Про любовь-то вы пишете?» «Нет, да вы что?» – кривились они. «А что вас интересует?» – «Ну, в этом году очень популярно биологическое клонирование». Тогда, по-моему, как раз «Количество» Кэрил Черчилл было в топе. С годами я стал понимать, о чем речь. Любовь вообще не тема, как оказалось. Это элемент жизненного цикла, который невозможно убрать. Непонятно, как, в принципе, об этом писать. Можно о каких-то социальных аспектах, моментах или еще о чем-то.

Павел Руднев. Мне кажется, что особое значение приобретает в драматургии тема эмиграции. Она где-то побочная, где-то основная, но пьесы транслируют ощущения целого поколения людей, которые живут в ситуации миграции. Драматурги описывают героев как поколение людей, живущих на съемных квартирах, которых сорвало с земли, в которых разрушено чувство дома. Эта тема базируется на важных мотивах в русской драматургии XX века. Все начинается с Чехова, который в четырех пьесах описал разрушение дома параллельно с разрушением рода. Мы долго можем спорить, кому принадлежит тот дом, в котором живут его герои. Человек разлучается с местом, где он живет. В «Дачниках» Горький говорит о том, что современный человек – лопахинское поколение, люди, которые разменяли родовые гнезда на дачи и живут временно. Затем тема дома возникает в драматургии 70–80-х годов. «Серсо», разумеется. «Старый дом» Казанцева, «Три девушки в голубом» Петрушевской, некоторые пьесы Коляды. Дачная жизнь – это жизнь особняка, где концентрируется традиция. В понятии «дача» есть идея частной собственности – она очень нужна современному русскому человеку, у которого культура все время обнуляется. Нет внятной традиции, которая в Европе формулируется как аптека, которая существует много веков на этом месте, и люди знают, что они пришли сюда, и здесь будет аптека, а там будет паб или магазин.

В наши дни драматургия описывает Россию как страну колоссальных миграционных процессов, сравнимых с процессами в 1920-х годах в Америке. Герои заряжены идеей эскапизма, идеей бегства. Как в любимой присказке Славы Дурненкова: «Там, где нас нет, две милостыни подают». Тема миграции связана еще и с темой социального неравенства, которое в России сегодня главная проблема. Ощущение обнуления, прерванности рода, полного отсутствия традиции в сегодняшней российской культуре – вот чем живет современная пьеса. Эта тема разрабатывается именно в женской драматургии: женщины более обостренно воспринимают трагедию отсутствия своего угла, бездомности.

Евгений Казачков. Самое важное, что обнулилось, – это уважение к частной собственности. Потому что не было на протяжении столетия никого, кто мог бы спокойно сказать: я это скопил, это мое, я передам это детям, они передадут дальше. Единственная пьеса, в которой показаны ростки возможного будущего изменения, – это «Неровные кончики» Галины Журавлевой. Там женщина говорит подруге: «Ну что ты все бегаешь, пытаешься права гастарбайтеров защитить? Ты свое что-нибудь заработай, сохрани кровью и потом постарайся это передать». И вот из этого что-то уже потом вырастет, через 800 лет на этом месте будет все та же парикмахерская.

Кристина Матвиенко. Ты говоришь про дом в таком позитивном, тоскующем ключе, но в некоторых пьесах, как в «Ба», например, это прошлое возвращается в виде малоприятных родственников или бывших соседей… Труп в трюме или скелет в шкафу – это не бывает приятно. В принципе, дом, замусоренный старыми вещами, бабками, тетками, несимпатичными и чужими, не всегда для этих героев является подарком. Еще, помните, были дачные пьесы Ксении Драгунской, Левановa, «Таня-Таня» Мухиной. В пьесах мы редко говорим о вещах… Кроме Островского, чтившего накопительство и попытки сохранить из поколения в поколение нажитое состояние и дом…

Павел Руднев. Разрыв с прошлым вызывает тревогу, которую имеет смысл описывать. Когда человек уходит в эмиграцию, он движется к одиночеству, к монопьесе, которых появилось очень много. Когда приезжали китайцы из Шанхайского театрального института и мы их спрашивали, какие у них самые популярные темы, оказалось, что те же самые: люди приезжают из деревни в города и там маются.

Филипп Лось. Мне кажется, есть важная тема, не освоенная в современной драматургии: неоднородность пространства, в котором мы живем. В почти абстрактном пространстве, которое почти никто из тех, кто в нем живет, не ощущает целиком. Для нас наша страна на самом деле – это почти другая планета, в которой есть совершенно для нас чуждые не то что уголки, а огромные куски территории. Кому было свойственно ощущение страны как целого? Наверное, Льву Николаевичу Толстому. Все сегодняшние пьесы искусственно сужают место действия. Это некая локальная ситуация, сообщество, почти всегда закрытое, не пересекающееся с другими.

Кристина Матвиенко. В пьесе «Неровные кончики» встречаются две женщины из совершенно разных слоев. И мировоззрение у них разное. Пример преодоления этой локальности. А если говорить на уровне темы и внешних вещей, действительно, многие пьесы «Любимовки» исследуют замкнутые и авторитарные сообщества.

Возникает ощущение сознательной замкнутости драматурга, который максимум, что может сделать, – это пойти в закрытое сообщество и оттуда принести тайное знание.

Максим Курочкин. Добавлю реплику. Я недавно написал дачную пьесу. Действие таких пьес развивается на фоне тектонических сдвигов или

Читка пьесы «Магазин» Олжаса Жанайдарова в постановке Анны Потаповой

катаклизмов, которые происходят где-то там за горизонтом в городах. Люди сбегают в счастливую, солнечную, светлую картинку, где все в панамках, интеллигенты, а в это время рушится задник. Болдинская осень. При Пушкине там трупы сжигали. Вот это как раз такой жанр, который дает почувствовать глобальное через частное. Не русский сегмент, а просто ощущение, что мы живем в меняющуюся эпоху.

Кристина Матвиенко. Но, с другой стороны, одной из особенностей «уральской школы» является то, что ты должен описывать близкую тебе подъездную, районную, гаражную реальность. Ты ее знаешь. Это не означает, что в этих темах нет универсальности. Но важна именно встреча разных, несоприкасающихся в реальной жизни слоев, слоистость всего мира.

Павел Руднев. С другой стороны, мы не можем не опознавать ту землю, на которой живем, не заручиться ее поддержкой.

Андрей Стадников. Я думал про это, когда работал в Тюменском театре над документальным спектаклем. Почти каждый человек формулирует мысль по-своему, но в итоге получается, что в сознании есть установка на осуществленное «я». Если она потеряна, то меня материально нет. Другая установка: я присваиваю себе все там, где живу. И тем самым не теряюсь. Все время восполняюсь, воспроизвожу себя.

Кристина Матвиенко. Это как память тела, связанная с тем, что, когда взяли равнение на евроремонт, уничтожили старые вещи, приемники, обои, сундуки. И человек в растерянности обнаруживает, что места нет в смысле принадлежности к старым вещам.

Андрей Стадников. Я скорее об ощущении, которое многим знакомо. Приезжаешь в Италию или в Эстонию, особенно когда не первый раз. У тебя полное ощущение конечности этого пространства. Ты понимаешь, что

Обсуждение пьесы «Поехавшие» Александра Демченко

и справа итальянцы, и слева. Часа четыре можно ехать в Эстонии из конца в конец. Но не более. И ты понимаешь, что, в принципе, они похожи. А здесь иногда из Московской области не выехал еще, а уже пропадает ощущение единства пространства. С Китаем интересно сравнивать. У них не просто ощущение – земля, дом, воображаемая моя ванна. У них связь с родом и поколением укоренена на глубоком уровне. Традиционно они не божеству поклоняются, а дедушке, бабушке, прабабушке.

Мы не можем больше жить в деревне, должны работать в городах, а связи уже порваны. Старого способа хозяйствования не существует. А вся деревенская культура связана только со способом хозяйствования. Мы не владеем землей, не обрабатываем ее, чего нам рядиться в сарафан? И что-то там восстанавливать.

Павел Руднев. Эти характеристики – слоистость мира, отсутствие дома, принадлежности к земле, миграционные процессы, проект «Деревня» закончился, мы все городские жители – не есть ли это как бы автохарактеристика поколения драматургов? Условно говоря, все пишущие сегодня для российского театра – это бирюлевские пацаны. Среди них нет ни одного арбатского.

Максим Курочкин. У меня последние несколько лет есть чувство вины. Понимаю, что качество текстов – это потрясающее предложение для театра. Но ни одна из пьес не получит нужную реализацию, потому что нет единого пространства, которое делает мгновенный, быстрый театр по понятному алгоритму. Это не новая телега. Смотрите, что изменилось в пьесах: драматурги поверили. Они пишут, как будто театр есть. А его нет. И это наша вина. Раньше в «Любимовке», заметьте, насколько больше было фриков. А что такое фрик? Это и самозащита,

и рассудочное поведение. В любой моей пьесе содержится элемент фрика. Я упрощаю для того, чтобы быть забавным. Это моя пристройка. Не предлагаю ничего «театру с колоннами». Поэтому я оседлал инфантилизм и какое-то странное калькование. Для чего? Это защитная реакция. А многие не защищаются, потому что верят, что театр есть.

Михаил Дурненков. Разговор о перспективах театра – отдельный, большой. Я хотел добавить про род, про оторванность, слоистость. Недавно слушал Дмитрия Быкова, и он смешную вещь сказал: вы знаете, почему люди не пойдут протестовать? Потому что чувствуют, что они не правы. Как-то неправильно мы жили. Не могу даже сказать, в чем неправильно, но сейчас должны расплачиваться за эту неправильность. Просидел целый день перед компьютером, ни одной строчки не написал, очень устал, получил потом за это аванс или уже проел его. И всё.

Максим Курочкин. Абсурд мира и отсутствие болевых и тактильных импульсов.

Михаил Дурненков. В каждой пьесе чувствуется зыбкость собственного существования – я ничем не доказал, что должен быть. Поэтому требовать нового театра не могу. Я его не заслужил.

Павел Руднев. Хочу зафиксировать, что вольтеровский парадоксалист Максим Курочкин говорит важные вещи. Двадцать пять лет прошло с создания драматургической школы, и Курочкин говорит, что драматургу не хватает театра.

Кристина Матвиенко. Десять лет назад «новая драма» вызывала раздражение, а сегодня, может быть, это та небольшая область, где люди испытывают облегчение, как на сеансе терапии. А есть ли у вас впечатление, что именно современная драматургия может дать театру новый инструментарий? Все-таки за последнее время разное театральное искусство появилось, которое, не пользуясь пьесой, занималось современным контентом. Множество режиссеров не нуждаются в ваших услугах.

Максим Курочкин. Необходимо обезопасить себя от театра временем. Это должна быть технология мгновенной постановки. Класс тренированных актеров, которые не переваливаются через первую читку. Два дня на полную постановку вместе с разыгрыванием текста. Это не должна быть читка. Тогда это все имеет смысл, а эти пьесы не успевают подгнить. Мы все имеем дело со сгнившими пьесами. Надо в каком-то смысле возвращаться к шекспировским историям мгновенного разыгрывания, а виртуозность должна переместиться в отсутствие лояльности к тексту. Режиссер не должен успевать войти в отношения с текстом, который обязан выстрелить раньше, чем произойдет что-то, а постановщик своим славянским мозгозаданием разберется, что это такое. Ни актеры, ни режиссеры не должны разобраться в пьесе раньше зрителя. Без этого у театра сегодня жизни нет.

Кристина Матвиенко. Будут ли в такой театр ходить?

Евгений Казачков. Будут. Мы в прошлом году говорили о том, что не хватает формата именно быстрого театра. В таком формате живут многие

коллективы и в Англии, и в Европе, в Америке, когда дается месяц на подготовку, две недели активная ротация, как в кино. А потом – успейте посмотреть спектакль. Он скоро сойдет. Потому что молодежь и те люди, которые живут в съемных квартирах, они и есть зрители. Им неудобно ловить зрелище, а удобно посмотреть его сейчас. В наших театрах будут искать потенциал вечности: год репетировать, пять лет играть раз в месяц.

Мы успели только выучить текст, пройти мизансцены. Такой формат должен быть эффективным еще и по той причине, что он экономически выгоднее. Сейчас теплицу унесло, и выживут только морозостойкие культуры. Это жесткая ротация, которая должна сама себя окупать. Это быстро, здесь и сейчас, недорого в производстве и всем почему-то интересно и нужно, не потому, что это смешно и развлекательно, а потому что в таком театре есть энергия актуальности.

Кристина Матвиенко. Как будто не было десяти лет… Это же то, что Угаров назвал «летучим театром», он делал с Гацаловым «Жизнь удалась» из ничего – читка как спектакль. Изменило ли это качественно процесс? Появились ли актеры, умеющие это делать быстро? Вопрос в этом, а не в деньгах.

Евгений Казачков. Есть такие актеры, мы их знаем. Вопрос в другом: зачем морочиться, когда можно сесть на зарплату в спокойный репертуарный театр?..

Максим Курочкин. Угаров потратил много времени на слом мировоззрения актеров, они упирались четырьмя лапами. А актер должен быть готов. И тут возрастает его роль, как ни странно.

Михаил Дурненков. Я какое-то время назад задумался над некоей, сложно выражаемой для меня самого, общности русских пьес. А потом этим летом был в Висбадене на биеннале «Новая пьеса из Европы» со спектаклем «Три дня в аду» Дмитрия Волкострелова по пьесе Павла Пряжко и там пообщался с белорусским драматургом Андреем Курейчиком. Они у себя в Белоруссии просто живут в реальности, у которой нет будущего, понимают, что ничего не изменится – никогда. Это ощущение неподвижного воздуха реальности сказывается на том, что в их пьесах нет нарратива. Автор на самом деле стоит в одной точке, никуда не идет, потому что идти некуда и ему остается только описывать реальность, которая ему видна. Поэтому все эти драматурги такие тонкие наблюдатели.

Мне кажется, что мы живем, как в стробоскопе. Только успевай пьесы писать про каждую вспышку. Но тенденция идет к тому, чтобы свет выключился.

Кристина Матвиенко. Принцип, который выражен в одной фразе пьесы о том, что герой вышел на улицу и, стоя с камерой, стал снимать неподвижные улицы, – вот принцип наблюдателя. Но единственное, что ты можешь сделать как автор. Не знаю, связан ли этот метод с сегодняшней реальностью, но это еще и очень современная, правильная, продуктивная позиция. Автор ощущает, что он меньше, чем мир. И все,

Обсуждение пьесы «Опарыши» Натальи Блок в постановке Натальи Невмержицкой

что он может сделать, – это показать нам три сотни фотографий, которые запечатлели кусочки чего-то.

Михаил Дурненков. Но это ощущение бессилия, так ведь получается.

Кристина Матвиенко. Нет, не бессилия. В этих пьесах есть ощущение текучести и того, что пространство и время соединяются.

Максим Курочкин. На самом деле такая модель – или позиция – немножко бессмысленна, потому что эту функцию «новая драма» уже выполнила. Она запустила механизм описания.

Кристина Матвиенко. Насколько успешно? Речь идет о языке.

Максим Курочкин. Успешней, чем предыдущий драматургический цикл. Люди 80-х у нас не описаны, 90-х, по большому счету, тоже.

Кристина Матвиенко. Но Петрушевская была.

Максим Курочкин. Сейчас любая пьеса, которая лишь описывает кусочки реальности, но не дерзает давать ответ и нащупывать выход, бессмысленна – это такой театральный онанизм.

Кристина Матвиенко. Мне кажется, что доверия к рецептам, как и к искусственным, не существующим в жизни финалам, у зрителя сегодня нет. Не только у автора.

Любовь Стрижак. Пьеса жанром как раз и завоевывает доверие, чтобы выйти на сатисфакцию… Автор себя уговаривает: я не имею права на это, я описываю жизнь. Эта мантра – «надо просто описывать мир» – сейчас зона новой безопасности.

Кристина Матвиенко. Не каждый умеет делать так, чтобы желание «просто описывать» было обескураживающим. Если мы говорим о Пряжко, то у него речь идет не только об описании мира в миметических формах.

Максим Курочкин. Пряжко каждый раз ставит диагноз. У него любая пьеса – проповедь. И он не боится, с кафедры не слезает.

Фестиваль молодой драматургии «Любимовка»

Михаил Дурненков. Одни говорят, что пьеса первична относительно реальности, а другие – что вторична. Я понимаю проповеднический импульс. Но далеко не всегда он работает. Молодые авторы сначала пишут, а потом видят: о, у меня получилось.

Максим Курочкин. Я говорю про то, что мы транслируем успокаивающую мантру «любимовским» авторам: братцы, опишите, что видите. И нормально, и хорошо, вы никому ничего не должны. Нет, должны, Миша. Где те, кто дерзнет давать ответ? Конечно, наивный дурак тот, кто в современной ситуации попытается его дать. И мы втолковываем: ребята, это глупо. И не пытайтесь. А надо говорить: попытайся, парень. «Любимовка» должна самоуничтожаться каждый раз. Одна пьеса должна уничтожить весь опыт предыдущих лет. Вот цель. А не воспроизводить новое поколение унылых… описателей.

Любовь Стрижак. Получается, что сейчас я не могу просто описать мир, потому что жизнь, как я чувствую, состоит из попыток сдвинуться с точки созерцания. Моду на то, что герой ничего не делает, мы перескочили. Но мне казалось, что мы будем ей следовать – не знаю, сколько лет. Сейчас интенсивность жизни – социальной, экономической – такая, что ты не можешь описать того, кто ничего не делает. Это будет искусственный человек. И в результате – придуманная пьеса.

Кристина Матвиенко. Не уверена. Это интенсивность, истощающая и в некотором роде нами проговариваемая, но так не чувствуемая. При том, что есть ощущение, что все двигается, что мы живем в стробоскопе, как Миша говорит. Это не отменяет внутренней статичности человека, его растерянности и неопределенности.

Евгений Казачков. Дело не в идеологии. Автор, когда он говорит о чем-то, не объявляет: я сейчас скажу вам, каков наш мир и что надо делать.

И какая политическая партия правит... Десять лет назад была установка: очень хочу, чтобы здесь что-то происходило. Хочу узнать, что там происходит, пойти в неизведанную зону. Это стремление понять неизведанное, открыть его. А сейчас у автора другое желание: я хочу высказаться. О чем? О том, что ничего не происходит. Это уже двигатель именно в связи с реальностью культуры. Реакция на то, что ничего не происходит. Революционная пьеса «Магазин» просто описывает реальность, но она взрывает мозг именно тем, что показывает неизведанную нами реальность.

Павел Руднев. Последний вывод, мне кажется, очень важный: есть ощущение, что закончился период, когда необходимость давать рецепт жизни отсутствовала. Давайте скажем два-три слова о перспективах.

Анна Банасюкевич. Сейчас, мне кажется, драматургия сдвинулась в описание зазора между человеком и реальностью. Те же «Опарыши» оставляют за скобками все события как таковые: разводы, уходы фокусируются именно на том, как люди от этой реальности защищаются. Находят способ взаимодействия с ней. В каких дозах человек пускает к себе эту реальность, как он ее трансформирует, чтобы можно было в ней выжить. В отношении «театров с колоннами» я особых перспектив не вижу. Мне кажется, есть два пути. Или молодые драматурги знают, что может быть поставлено, и пишут с учетом существующей практики больших театров. Или от этого пути отказываются. Участь пьес, связанных с поиском языка, формы, более сложная. Понятно, что та культурная политика, которую мы сейчас имеем, не дает шансов этому направлению. Поэтому единственное, что может поддерживать эксперимент, – это добрая воля, частные инициативы.

Михаил Дурненков. Мне кажется, что современная драматургия реальностью заинтересовалась не так давно – с 2007–2008 года. До этого она в основном занималась диалогом с формами существующего театра. И мне казалось, что мы накапливаем некий взрыв – мирового уровня. Потому что, когда драматургия занимается реальностью, а не гением театра, театру приходится стремительно подтягиваться к поискам драмы.

Драматургия должна как-то по-новому реагировать на реальность. С ужасом думаю о том, что мы будем жить, как в Белоруссии. Все будет как-то по-другому. И стремительно, и неожиданно, и нам придется иметь дело с новой действительностью. Что-то придумывать.

Андрей Стадников. Время военное, понятно. Если ты пытаешься писать, то уже изначально было грехопадение. Пьеса – это оружие, оно или на одной стороне, или на другой. Не позволить свой театр сделать оружием против того, во что ты веришь, – вот задача, и она очень сложная. В этом смысле это действо, о котором вы говорили, может быть в самом зазоре между тем, что есть пьеса в умах потенциального зрителя и в авторском замысле. Я надеюсь, что какой-нибудь театр ошибется – подумает, что берет совершенно безопасную, безобидную пьесу,

сделает ее и – покончит с собой. Не поймет, что принял яд. И вот это будет здорово.

Антон Хитров. Мы говорили об описании реальности, о ее изменении, но никто не произнес слово «анализ». А будущий тренд, на мой взгляд, – это аналитическая драматургия с локальной, четко обозначенной темой. Причем это может быть свидетельство, как в пьесе «Подвал», может быть исследование незнакомой автору темы. Для зрителя приход в театр на такую пьесу – это исследование и анализ.

Любовь Стрижак. Современная драматургия все-таки выходит на сцену. Просто пути этого выхода иногда не очень классные. Драматургия будет сейчас двигаться к упаковке. Не важно, какая тема, а важно, как ты ее упаковал, чтобы ее выпустили. Упаковка разорвалась, и бомба взорвалась. Мне кажется, что герои, которые не действуют в реальности, независимо от обстоятельств, ушли, чтобы появились те, которые действуют.

Максим Курочкин. Все стремительно меняется, и нам снова придется переоткрывать мир. Поэтому я за пьесы в стиле «Робинзона Крузо», которые помогают заснуть и проснуться. Они нарушают баланс, что бы это ни значило. Тот баланс, который сейчас существует между пьесой и театром, не удовлетворителен. Но он имеет тенденцию зафиксироваться. Поэтому я жду появления автора, голоса. И появления пьес, которые этот баланс снова пробьют.

Евгений Казачков. Выживут только морозостойкие, а внутри государственных театров, в которых станет еще сложнее, чем сейчас, останутся те, кто кринолинами всех отвлекает от чего-то содержательного. Я думаю, заново придется завоевывать зрителя и готовиться к тому, что и ему будет непросто найти время, возможность и желание зачем-то ходить в такой театр. Теплица улетела, и ни крошки с барского стола не упадет. Поэтому надо будет становиться героями и описывать героев.

Кристина Матвиенко. У тех, кто в театр пришел на исходе нулевых, были более благополучные условия для работы. Если их шандарахнет, вряд ли они вдруг станут морозоустойчивыми. Уже не стоит вопрос о текстах, он о более широком поле театра. Выводом из сегодняшнего разговора должна быть какая-то новая мантра вместо брехтовской. Не театр открытого анализа и не интеллектуально-отстраненно-критический, а театр опыта или переживания нового типа. Я верю в зрителей. Думаю, что они за эти годы очень много всего получили и придут сюда, потому что в другом месте им категорически скучно.

Филипп Лось. Можно и нужно создавать проектный театр, в котором не будет репертуарного разнобоя, когда там годами идут одни и те же спектакли. Берется пьеса, за полторы-две недели выпускается, вслед за ней идет следующая. Это модель театра без труппы, спектаклей в вечернее время, потому что редкий современный артист может подписаться на две-три недели ежедневной, ежевечерней проектной работы, потому что он еще в ста местах пашет.

Ксения Драгунская. Сегодня очень много пьес про семью: «Колбаса» Валерия Шергина, «Язычники» Анны Яблонской, «Соколы», «Россия, вперед!» Валерия Печейкина, «Смешанные чувства» Натальи Ворожбит, «Бесконечный апрель» Ярославы Пулинович, «Тлеющий человек» Александра Демченко, «Фотки» Марии Ботевой. Если семья не главный герой, то как минимум антураж. Человек между двадцатью и тридцатью годами выкарабкивается из ада родительской семьи и зачем-то начинает строить свою. Переживает, если со строительством не выходит. Особенно когда драматург – девушка. Иногда кажется, что авторы пишут одну общую пьесу.

Лучшая пьеса России – «Магазин» Жанайдарова. И все же, рискуя вызвать праведное негодование самих авторов, критиков-апологетов, скажу напрямик: новые пьесы, как и старые, очень литературны, дословны, заговорены, похожи на радиопьесы, которые можно не смотреть, а слушать с закрытыми глазами. Ощутимого прорыва, ошеломляющей новизны ни по смыслу, ни по способу высказывания этого смысла я пока не вижу. Да, хорошо, интересно, местами просто замечательно, но как-то старенько. Совсем молодые авторы всё еще ориентированы на «домик с колоннами», где два-три человека сидят и слушают, как другие пять разговаривают на сцене. Они хотят попасть в этот обветшалый домик. Остается только надеяться, что завинчивание гаек и усиление цензуры приведет к тому, что овации в государственном театре порядочным людям будут казаться просто неприличными. Задворки, закоулки, куда будет загнана хорошая новая пьеса, подскажут нам другие истории и способы их рассказывания.

Павел Руднев. Современная культурная политика во многом возвращает нас далеко назад, в конец 90-х годов. Клич про театр-дом звучит на фоне того, что дома, который нас сформировал, больше нет. Но что меня вдохновляет, это то, что у нас уже есть культурный, социальный капитал, он сформировался в умениях и технологиях. Мы обладаем навыками сопротивления, выживания, у нас есть свой зритель. Есть опыт, как научить режиссера понимать драматурга, а драматурга – понимать режиссера. Есть осознание того, что главный итог нулевых годов в театральном искусстве – крайне важное влияние частной инициативы. Появляются травмированные, обожженные люди с колоссальной внутренней энергией, которую они готовы тратить на других. Вопрос в том, чтобы новая государственная культурная политика не смела́ частную инициативу. Если она будет существовать, значит, у театра есть будущее. ◆

la Biennale di Venezia

72. Mostra
Internazionale
d'Arte
Cinematografica

72

MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2015

Venezia
02.09 / 12.09 2015
www.labiennale.org

Зара Абдуллаева

НЕПРИКАСАЕМЫЙ

«Издалека»
Desde allá
Режиссер, автор сценария Лоренсо Вигас
Оператор Серхио Армстронг
Художник Матиас Тикас
В ролях: Альфредо Кастро, Луис Сильва
Factor RH Producciones, Malandro Films, Lucia Films
Венесуэла
2015

Сюрприз Мостры-2015 – присуждение «Золотого льва» венесуэльской картине «Издалека». Минималистской и претенциозной. Стильной и жесткой; с приметами неонуара. Драматургически невнятной, но мизансценически выверенной, или даже вылизанной. Но главное – с отменными актерскими работами.

Новая латиноамериканская волна, схлынувшая, казалось, с фестивальных берегов, внезапно заявила о своем небурном натиске. Резоны этой награды легко приписать патриотической чувствительности председателя жюри – мексиканца Альфонсо Куарона, обласкавшего латиноамериканских режиссеров. (Приз за режиссуру достался Пабло Траперо за «Клан».) Задвинув в рейтинги критиков гораздо более амбициозные высказывания – ультра-авторские и суперсоциальные, исторические и политические реконструкции реальных событий, – камерный скупой фильм «Издалека» увлек, вероятно, жюри опасными связями. Но сугубо личными.

Смотреть, но не дотрагиваться – кредо пожилого состоятельного зубного техника Армандо (Альфредо Кастро), снимающего мальчиков на пыльных, замызганных, назойливо шумных улицах Каракаса, забитых какофонией звуков. Города, снятого в блеклой тональности, в приглушенном свете, в диагональных по преимуществу композициях. Правильность оптических прицелов насмотренного режиссера здесь несколько старательная, вторичная. Но ее искупают артисты. Именно они – центр притяжения фильма и условие, определившее его состоятельность.

Армандо, невозмутимый зритель квартирного стриптиза, смотрит, как раздеваются мальчики, и удовлетворяется бесконтактной, возбуждающей дистанцией. Такова композиция очередной истории глаза. Но также

истории извращенного отчуждения, вызванного не вполне проясненными детскими травмами немолодого человека. Эта, можно сказать, эстетика невзаимодействия способна подкупить тревожностью, а суровый протагонист – загадочностью.

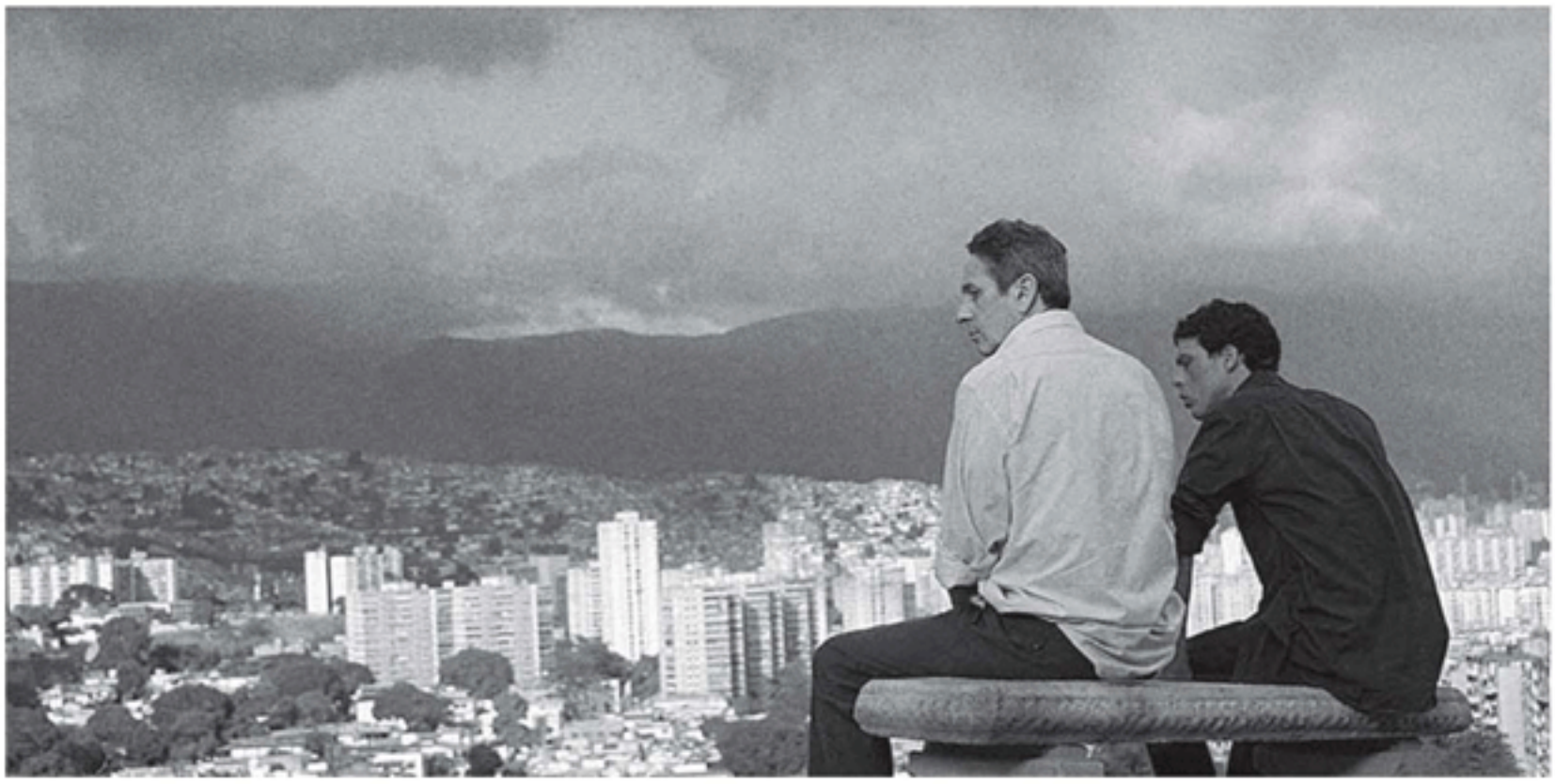
Рауль Руис как-то пересказал слова Пиночета, уверявшего чилийских диссидентов, что «искусство предназначено для старых дам, гомосексуалистов и евреев». Альфредо Кастро, известный чилийский актер (но также театральный режиссер и драматург), талисман Пабло Ларрайна, прославился в его фильмах об эпохе диктатуры. Приглашение на роль гомосексуалиста чилийского селебрити, без поддержки которого венесуэльская картина провалилась бы, удостоверяет зрелость немолодого дебютанта Лоренсо Вигаса.

В «Тони Манеро» (2008) Альфредо Кастро сыграл безумного – при внешней отстраненности и внутренней собранности – поклонника персонажа Траволты из фильма «Лихорадка субботнего вечера». Маньяк и убийца Рауль, невидимка общества, охваченного страхом, искореженного налетами военных на мирных жителей, кто заподозрен в непослушании режиму, был скользким типом. И – одержимым. Такой меланж характеризовал человека мутной эпохи. Он и сам был мутным – одновременно опасливым, не сдающимся и ущербным. Мечта Рауля, которому за полтинник, – победить в телешоу двойников, где он предстанет в образе Тони Манеро. Но двойник, несмотря на выдержку, браваду, унизительные ухищрения, проиграет. И заплачет от обиды на автобусной остановке по дороге из студии домой.

Уязвленный мачизм, трусость, за которой тенью следует наглость, сдержанность, укротившая потаенный жар Рауля, танцора в захудалом кафе и соблазнителя беременной молодухи, дочери его любовницы, был связан отчасти с его возрастом, мизерабельным положением. Но также с его имморальностью – то ли врожденной, то ли приобретенной в жалком и гибельном мире Сантьяго 70-х.

Доминанта актерского образа Кастро – холодный кипяток. Неприметность и высокомерие. Отстраненность и страстность. Сухость и мстительность. Осторожность и неуступчивость. Казалось, что именно он получит Кубок Вольпи за мужскую роль в картине «Издалека». Ведь Кастро там существует, действует, а главное, смотрит, не позволяя себе никаких бенефисных благоглупостей. Само по себе присутствие, неумолимое желание добиться расположения деклассированного парня-натурала, которого его Армандо хладнокровно, если не брезгливо, приручает деньгами, потом терпеливо выхаживает после побоев, заработанных в разборках с братом его подружки, и, повторю, взгляд – единственное, хотя натренированное средство артистической выразительности – не оставляли сомнений, что он действительно лучший протагонист на Мостре-2015.

Партнер Армандо – молодой Эльдер, грубиян, постепенно выпроставший в себе нежность к благодетелю, которого он, выпив на семейной вечеринке, поцеловал, за что заработал пощечину, нарушив

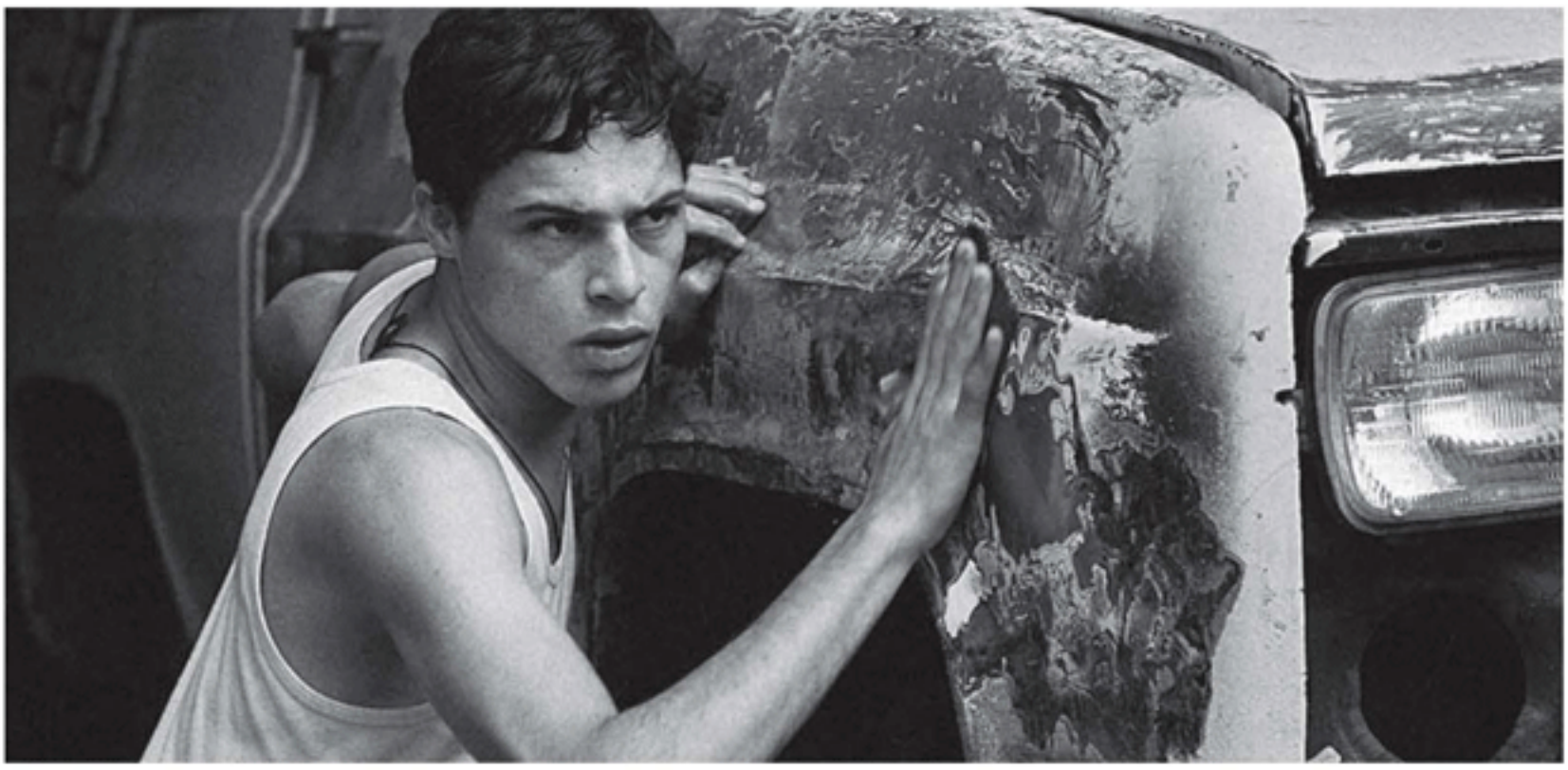


«Издалека»

заповедь «смотреть, но не дотрагиваться», – сыгран Луисом Сильвой с такой разнообразной реактивностью, что стал равноправным участником не только сюжетной, но и актерской дуэли. Прагматизм лишь отчасти свойственен герою Сильвы, хотя его таки выгоняют из дома, презрев за связь с мужчиной, и он вынужден поселиться в чужом жилище. Динамику, развитие характера еще тоньше, чем Кастро, демонстрирует естественный, но – что удивительней – неожиданный, как животное, Сильва. Однако психологический анализ не тот инструмент, которым вскрывается эта «мужская мелодрама». Более того, она такой отмычке сопротивляется и мгновенно с ее помощью рассыпается, побуждая усмотреть в решении жюри произвол, простодушие или компромисс, примиривший его членов.

Армандо, поклонник далековатого вожделения к объекту, тематизирует желание режиссера обдумать преимущества дистанции, столь мощного орудия в производстве артпространства. Напряженное чувство дистанции, дающее возможность стареющему герою Кастро испытать искомую близость с венесуэльским простаком и бедняком, определяет саспенс «Издалека». Закрытый волевой характер обеспеченного зубного техника, имеющего складную, бесстильную, темноватую, не слишком обжитую квартиру, куда он зазывает с улицы парней, закален, но и обожжен каким-то острым, не физиологическим ущемлением.

Так называемые эллипсы в повествовательной ткани картины призваны, видимо, скрыть банальность мотивировок поведения да и вообще навязчивостей героя Кастро, лишив публику желания трактовать «Издалека» во вкусе домашнего фрейдизма. Так или иначе, но в околичностях генеральной линии сюжета – отношений строгого дяди с беспутным юношей – слежка Армандо за своим отцом. Некий респектабельный старикан явился в город, о чем поведала Армандо его сестра, заслужив за плохую весть битье посуды, учиненное учтивым



«Издалека»

неистеричным родственником. Армандо наблюдает за передвижением по городу своего отца, чья дальнобойная вина режиссером не раскрывается. Зрители, однако, понимают, что отчуждение сына от человеческой сообщительности, в том числе сексуальной, как-то связано с его идеей свободы. А точнее, с опытом освобождения от давних переживаний. Такое освобождение гарантирует независимость и покой, не обремененный близостью, которая, понятно, взывает к неизбежным взаимным обязательствам. И – к ответственности. Мысль несложная. А жизнь героя Кастро – непростая, ибо стиснута тайным болезненным знанием, которое он решил не испытывать впредь на прочность, опасаясь душевных ранений.

Именно отчуждение – и тут идеально работает актерская маска Кастро – контролирует свободу его героя от долгоиграющих отношений – свободу, за которую Армандо готов платить не скупясь. Пачки денег, которые он втюхивает Эльдеру, банкноты, которые крадет этот парень из сейфа, ничего не стоят, разве только разумную цену за бесценную возможность пребывать наедине с собой, игнорировать физическую близость, порождающую угрозу метафизического плена. Нет близости – нет возможности упреков или прощения. Но уличный мальчишка, пристроившись к благодетелю, узнав о его ненависти к отцу, убивает (спасибо, за кадром) энигматичного злодея – отца Армандо, выполнив – в благодарность за приют – заветное желание сына, но еще расплатившись и за собственную участь бастарда. (Венесуэльский пария, конечно, безотцовщина.)

Физический и роковой (мелодрама как-никак) контакт – сцену секса – Лоренсо Вигас все же своим героям дозволяет. Армандо, хранивший одиночество пуще денег, влипает в рутинную связь. Надо видеть и слышать – пожалуй, это лучшая сцена в фильме, – как наутро post coitus осмелевший Эльдер с обворожительным правом ровни и совсем по-домашнему спрашивает: «Что на завтрак?» Армандо коробит это

«Издалека»

нахальное – на его обостренный взгляд и слух – сокращение дистанции между ними. Хлеба дома нет. Эльдер бежит в булочную.

Сблизившись с Эльдером, то есть совершив банальную оплошность, Армандо должен теперь ему и себе отомстить. Позволив себе слабость, Армандо полон решимости доказать и собственную силу. Иначе говоря, себя наказать. Это внезапное озарение ведет к трагической – предательской – развязке их отношений и судеб.

Состояние post coitus – и так мог называться фильм «Издалека» – обозначило дистанционную связь с картиной Ларрайна Post mortem, в которой главную роль госслужащего-конформиста в дни военного переворота, маниакально влюбленного в кабаретную танцовщицу, тоже сыграл Альфредо Кастро. Аутсайдеры – печать его испепеленных наваждением героев. Испепеленных до макабрической стойкости, стертости – и хладнокровной отрешенности.

Марио – Кастро в Post mortem – писарь в морге. Под диктовку патологоанатома и под неусыпным присмотром агентов Пиночета он строчит результаты вскрытия. Естественно, ложные. Горы трупов все прибывают, их тащат, складируют штабелями, среди них попадаются и живые, которых тут же приспешники хунты отстреливают. Незаметный, с длинными нечесаными серыми волосами, землистым лицом, Марио и сам смахивает на полуживой труп, но становится «одним из них», армейских чиновников, служителей системы. Однако этот смиренный винтик оглушен, заморожен безответной привязанностью к соседке-танцовщице (а в ее квартире собираются протестанты режима), которая плевать хотела на заморыша из дома напротив. Тем не менее его преданность, настойчивая помощь ей необходима. Погромщики разорили, подожгли ее жилье, теперь она вынуждена скрываться и цинично порадеть сексуальным желаниям соседа, отплатив ему за еду и сигареты. Но вдруг – равно как в финале «Издалека» – герой Кастро решается на бунт. На месть маленького человека. Так

персонажи этого актера оприходуют персональные способы – приспособления – растраты и самосохранения.

Травмы невозможной идентификации с первоклассным танцором диско, невозможность уберечь свободу в (символическом) обладании объектом страсти терроризируют образы циничных, порочных, романтических и одновременно малодушных пораженцев чилийского молчальника с проникновенным, хоть увлажненным, хоть стеклянным, и затравленным взглядом.

В фильме «Издалека» персонаж чилийского актера отказывается от роковой связи с мужчиной, чтобы остаться одному, но попадает в ловушку. Сдав парня полиции, он, разумеется, понимает, что и тот его сдаст. Тусклый, пресный, но подорванный сценами кровавого насилия и влечением к анорексичной танцовщице, работник морга в Post mortem – прелюдия Альфредо Кастро к «истории бесславья» героя в «Издалека». К роли человека, оттягивающего свое презренное положение post coitus. Свой негероический мужской удел.

Лоренсо Вигас погрузился в венесуэльскую повседневность, изнуренную тоской, желанием, утратами, неизвестностью, подобно тем латиноамериканским неореалистам, кто запечатлел странности обыкновенных своих соотечественников – их возбудимость, меланхолию, склонность к чрезвычайщине, лишенную латинской экзальтации. Но и превосходство невозмутимости или маска постороннего, присущие актерскому образу Кастро, не защитили его героя от этического падения. Так мстит «эстетика невзаимодействия». Или – страх перед будущим.

Герой борхесовского рассказа «Юг» думал, поглаживая черную шерстку кошки, о том, «как иллюзорен этот контакт и как, в сущности, они далеки, ибо человек живет во времени, в чередовании событий, а это загадочное существо – в сиюминутности и в вечности момента». Возможно, простая и неотступная мысль об иллюзорности человеческих контактов, человеческой привязанности, резко и строго разыгранная актерским дуэтом в «Издалека», и приворожила сильное жюри Мостры.

Но есть нечто и поважнее. Провиденциальная – очень далекая, парадоксальная связь Альфредо Кастро с Густафом Грюндгенсом, который в романе «Мефистофель» Клауса Манна носит имя Хендрик Хёфген. Клаус Манн создал образ двойника любимого нацистами актера.

Амбивалентность – в сексуальном смысле тоже – безжалостных и несчастливых героев Кастро, совсем не лицедея, раскрывается в маниакальном желании сыграть не свои роли. Победить на сцене, пусть хотя бы в телешоу двойников, как в «Тони Манеро». Безудержные актерские надежды этого неудачника имели место в тоталитарную эпоху. Двойственность немого свидетеля преступлений героя Post mortem обнажалась в тщедушных усилиях любви к кабаретной танцовщице, превосходной, на его взгляд, актрисе. Злосчастная одержимость героя

«Издалека» социально униженным натуралом, в котором щедрый соблазнитель разбудил бисексуала, сочетается с «ледяной печалью» (слова Манна о протагонисте «Мефистофеля») Кастро, работающего, в отличие от Грюндгенса, без грима, хотя в маске. Но сквозь эту маску легко заподозрить миллион тайных терзаний, снедающих его персонажей.

Антигерои Кастро рождены для провальных ролей, которые они мечтают доиграть и уложить на лопатки соперников. Или привлечь к себе, иногда только на расстоянии, жертв своих пламенных устремлений, скрытых бесстрастной маской – участью подпольного человека. Не случайно этот актер прославился в фильмах, действие которых разворачивается во времена чилийской диктатуры или в нынешней Венесуэле, где власть и народ с гомосексуалами не на дружеской ноге.

Невыдающийся фильм «Издалека» в уменьшенном окраинном масштабе оживляет – благодаря Кастро (со шлейфом его прежних ролей) – тень немецкого артиста-конформиста. Но латиноамериканский выразительный актер делегирует имморальность, конформизм своим персонажам, обрекая их на поражение в борьбе с партнерами по сцене и сексу.

Пусть только один персонаж Кастро – Рауль в «Тони Манеро» – вожделел артистическую славу. Она, возможно, была его слабостью от отчаяния. Бесславной формой эскапизма или же тщеславной попыткой обыграть душное время, постылое место, свой возраст.

Предатель-любовник в «Издалека» – тоже лузер. Но без этой – предвзятой по сюжету – роли чилийский актер лишился бы самоубийственной харизмы. ◆

Стас Тыркин

РАСТИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

«Клан»
El Clan
Авторы сценария
Хулиан Лойола, Эстебан Студент, Пабло Траперо
Режиссер Пабло Траперо
Оператор Хулиан Апестегия
Художник Себастьян Оргамбиде
Композитор Себастьян Эскофет
В ролях: Гильермо Франселья, Петер Ланзани, Лили Попович и другие
El Deseo S.A., Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), K&S Films, Kramer & Sigman Films, Matanza Cine, Telefonica Studios, Televisión Federal (Telefe)
Аргентина – Испания
2015

В этом году в Венеции количество интересных реальных историй превосходило количество интересных картин, на них основанных. Аргентинский «Клан», отталкиваясь от вполне невероятной истории одной вполне счастливой семьи (вопреки уверению классика совершенно не похожей на другие счастливые семьи) если и не поднимается до немеркнущих образов тоталитарных времен и их разлагающих человеческие души последствий – главной темы «серьезного» латиноамериканского кино, – то использует его наработки для создания вполне увлекательного и психологически достоверного зрелища. Неудивительно, что этот сделанный с завзятостью молодого Скорсезе криминальный триллер стал не только лучшим фильмом актуального, обласканного в Канне аргентинца Пабло Траперо, но и едва ли не самой коммерчески успешной картиной всего Латиноамериканского континента.

Не без некоторой натяжки фильм Траперо можно назвать латиноамериканским «Грузом 200»: действие тоже разворачивается в начале 1980-х, времена описываются такие же смутные, в центре – антигерой-маньяк, по роду профессиональной деятельности государственный служащий, использующий свое положение в самых ужасных и мрачных целях. Хотя, в отличие от советского

«оборотня в погонах», извращенца и дегенерата, патриарх криминального клана с гордым именем Архимед Пуччо (один из главных аргентинских артистов Гильермо Франселья из удостоенной «Оскара» «Тайны в его глазах») морально совершенно устойчив, обладает импозантной внешностью и наделен харизмой бывалого «латинского мачо». Тем большим шоком становятся для зрителя поступки, на кото-

«Клан»

рые Архимед оказывается способен и в которых он, кажется, в упор не видит ничего особенного, тем более страшного.

По уровню примитивно-амебной аморальности герои «Клана» сравнимы со многими утрированно тупоголовыми созданиями братьев Коэн (их братья по разуму то и дело появляются во вполне реальных криминальных хрониках и досужих ток-шоу для домохозяек) – скажем, с решившим прикончить жену лузером из «Фарго». Так же как они, персонажи Траперо только на первый взгляд кажутся людьми, у которых «есть план», на самом деле над ними властвует темная, мутная и, как принято сегодня выражаться, хтоническая стихия.

Архимед Пуччо – высокопрофессиональный и дисциплинированный экс-сотрудник аргентинских спецслужб. После падения диктаторского режима он быстро находит применение своим талантам в качестве хладнокровного убийцы и предприимчивого вымогателя. С заслуживающей лучшего применения настойчивостью Архимед берет в заложники и потом чаще всего убивает людей, чьи родственники не в состоянии заплатить за них огромный выкуп. Оставшиеся связи «в органах» служат прекрасным прикрытием семейного бизнеса, в который седовласый офицер с честными голубыми глазами втягивает почти всю свою большую семью и, само собой, экс-коллег по цеху. Пока жертвы томятся в подвале его дома, испуская леденящие душу вопли, в доме Архимеда кипит жизнь, а его жена Эпифания (профессия: учитель) готовит курицу, которой щедро делится и с заложником. Старший сын, не задавая лишних вопросов, заманивает своих обеспеченных приятелей в машину к отцу-убийце – и параллельно

«Клан»

преуспевает в рэгби, приводит в дом девушку... Кнопка элементарной морали запала и неизвестно, когда включалась в последний раз. Точнее, обаятельные в своей животной аморалке антигерои Траперо даже не подозревают о существовании этой кнопки – как компьютерные «чайники» не подозревают о многих опциях в меню своих гаджетов.

Сын Архимеда – прямой родственник юного протагониста фильма «Издалека» венесуэльского дебютанта Лоренсо Вигаса. Уличный мальчишка, которого влекут к себе деньги хозяина магазинчика вставных челюстей, сначала наносит тому тяжкие телесные повреждения, после чего, чуть прикормленный, принимается, наоборот, со щенячьей страстью его обожать. И так же не приходя в сознание решает в знак признательности замочить престарелого родителя зубного техника, ставшего для него «фигурой отца», – только потому, что тот, сам лишенный всяких представлений о «морали и нравственности», однажды на это намекнул. Не видавший ничего хорошего в жизни венесуэльский мальчишка только в финале поймет, что страшнее ран телесных могут быть раны душевные. Душевное потрясение ждет и мальчишку-аргентинца – в тюрьме ему откроется не только суть содеянного, но и подлинная мелкобесовская «фигура отца».

Допустим, что кнопку всего человеческого отключила Архимеду порочная система, винтиком которой он являлся. Но с публицистическим приговором давно отжившей системе Траперо особенно не спешит. Занимающим его предметом является обычный «маленький человек» и построенная им вокруг себя, охраняемая как зеница ока «ячейка общества», чья сплоченность вокруг патриарха-преступника отражает и историю тоталитарного подавления, и коррупционное разложение всего социума. Не обойдясь без тлетворных европейских влияний, в описании нынешнего массового человека современная латиноамериканская кинематографическая традиция склонна пренебрегать тем идеализмом, что пыталась насадить русская классическая литература.

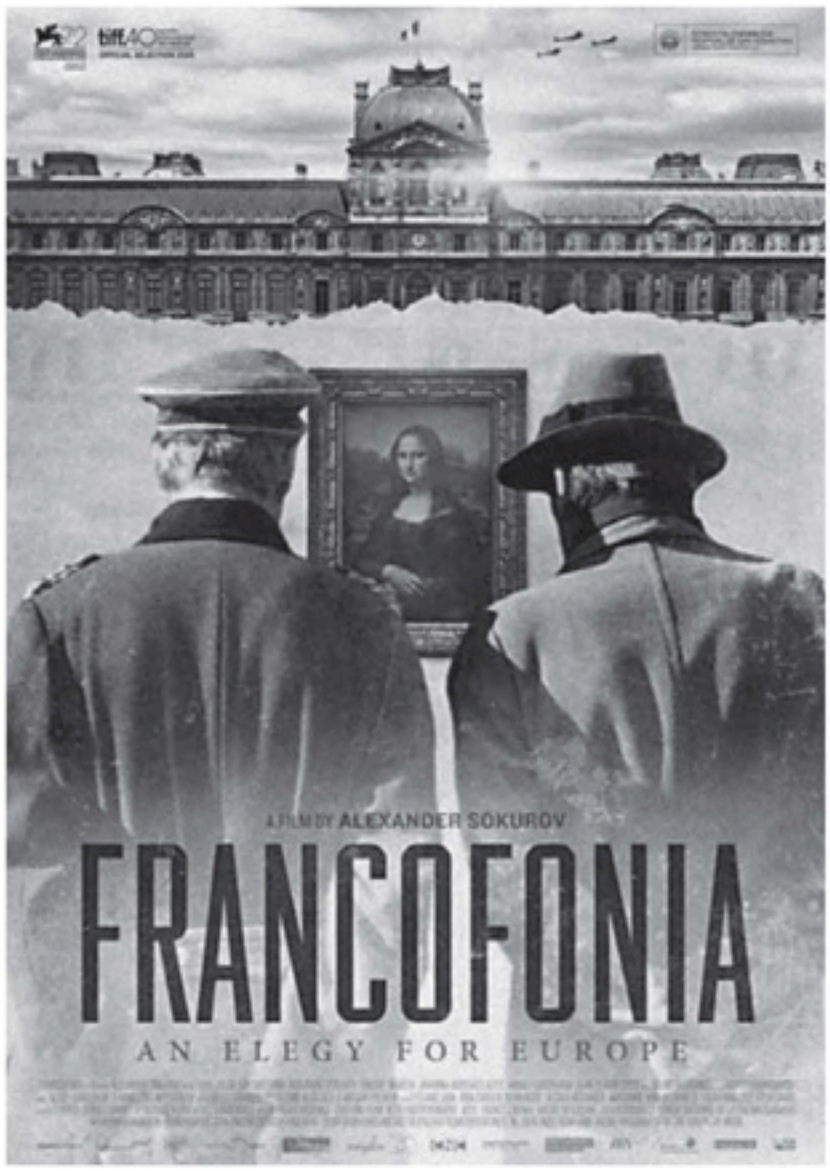
«Клан»

Вот малолетние мексиканские любовники-скейтбордисты из показанного чуть раньше в Локарно фильма гватемальца Хулио Кордона Эрнандеса «Обещаю тебе анархию» называют своих друзей «коровами», которых нужно доить. Проводя вместе дни в катании на скейтах, они зарабатывают, убеждая друзей в ущерб здоровью сдавать кровь. А когда криминальные элементы, погрузив соблазненных и кинутых друзей в трейлер, увозят их не в донорский пункт, а в неизвестном направлении (вероятно, расчленять на органы), Мигель и Джонни испытывают примерно те же эмоции, что и сын Архимеда Алекс, подставляя под монастырь своих приятелей.

Неспособные думать даже о самих себе – только о приготовленной к ужину курице, – мелкие люди должны хотя бы иногда отвечать за свои кромешные близорукость и идиотизм. К счастью, как демонстрируют финальные титры «Клана», в которых говорится о «торжестве справедливости» в судьбах прототипов рассказанной Траперо истории, расплата время от времени наступает не только в кино. Или – не наступает: получивший пожизненное заключение реальный Архимед Пуччо пережил чуть ли не всех своих детей, дожил в тюрьме до почтенных лет и даже выучился на адвоката. И хотя никаких богоборческих коннотаций в «Клане» нет, из всего показанного легко сделать вывод о том, что Бог совершенно не обращает внимания на амебную растительность. Короче, как ни посмотри, а быть человеком не только трудно, но и невыгодно. ◆

Вадим Рутковский

Я ОТВЕДУ ТЕБЯ В МУЗЕЙ



«Франкофония»
Francofonia
Автор сценария, режиссер
Александр Сокуров
Оператор Брюно Дельбоннель
Композитор Мурат Кабардоков
В ролях: Джоанна Кортальс Альтс, Луи-До де Ланкесен, Венсан Немет, Беньямин Утцерат и другие
Idéale Audience, Musée du Louvre, Zero One Film
Франция – Германия
2015

Кто главный герой «Франкофонии»? Жак Жожар, директор Лувра в годы немецкой оккупации, свой среди чужих, чужой среди своих, которому тайная история искусств приписывает роль спасителя французского искусства? Незадолго до начала второй мировой (и накануне описываемых в фильме событий) он чуть ли не собственноручно, вместе с подчиненными, упаковывал шедевры живописи, от «Джоконды» до «Плота Медузы», в ящики и одеяла и в такси, грузовиках и каретах «скорой помощи» отправлял в секретные места. Или немецкий граф Франц Вольф-Меттерних, культурный назначенец Гитлера, по мере сил саботировавший расхищение музейных редкостей? Жожар вспоминал, что в их первую встречу (16 августа 1940 года, с нее начинается франкофонная часть фильма) представитель «сложного и разнообразного захватчика»,

казалось, облегченно вздохнул, обнаружив, что Лувр изрядно опустел? Оживший символ Французской республики Марианна, триада «свобода, равенство, братство» в оболочке женской плоти, танцующим призраком порхающая по ночному Лувру? Наполеон Бонапарт, с флоберовской маниакальностью утверждающий, что не только государство, но даже Мона Лиза – это он? Сам Лувр, музей, который «может быть, стоит дороже всей Франции»? Или режиссер-демиург Александр Николаевич Сокуров?

Правильный ответ: Сокуров. Александр Великий. Александр Маленький. Большой режиссер, ни разу не переоценивающий значение искусства кино (и вообще искусства) в деле спасения мира. Проводник

На съемках фильма «Франкофония»

в потустороннее и обычный человек, растерянно вопрошающий своего skype-собеседника, голландца Дирка, капитана корабля, борющегося со страшным штормом за живописные полотна из Роттердама: они того стоят? (Сокуров уподобляет современное судно плоту «Медузы» с картины Жерико.) Виртуозный профи, превращающий в захватывающую кинематографическую мозаику ординарный креативный ступор: вот, мол, подписался с французами делать фильм о Лувре, а что-то не срастается. В итоге получилось, и как! Банальное мышление подталкивает провести «Франкофонию» по разряду «8½» или «Презрения», великих фильмов, выросших на каменистой почве творческого кризиса; назвать автобиографическим дайджестом – во «Франкофонии» сплетаются мотивы, встречаются герои, звучат духовные голоса предыдущих работ Сокурова. Другая крайность – трейлер, выпущенный немецкой дистрибьюторской компанией Film Boutique: в нем «Франкофония» выглядит немыслимым для Сокурова фильмом действия, практически «Охотниками за сокровищами», только вместо Джорджа

«Франкофония»

Клуни – француз Луи-До де Ланкесен. И то правда, что увлекает картина сильнее большинства голливудских боевиков – не ходами, выверенными по пыльным драматургическим лекалам, но неописуемой свободой.

Что такое эта «Франкофония»? Нет для нее стандартов, нет определений. Киноэссе, интимный дневник, исторический экшн, легчайший синтез хроники, игровой исторической драмы, видеоарта и, почему бы нет, образовательной программы (Сокуров ничего не страшится, ничего не стесняется); в строго регламентированной системе советского проката было определение «художественно-публицистический фильм» – и оно годится. Один из героев – Лувр, великий музей. По его залам – и современным, и в период немецкой оккупации, и в те века, когда, собственно, на месте залов были почти девственные леса – путешествует сокуровская камера; впрочем, границ нет ни для нее, ни для эпох – вчера, сегодня, завтра существуют в одном кадре на равных правах. Второй после «Фауста» фильм Сокурова, снятый французским оператором Брюно Дельбоннелем, оказался самым полистилистичным в его фильмографии, в нем даже игровые эпизоды решены по-разному: перфорация старой пленки (как в «Сонате для Гитлера») обрамляет кадры с участием Жожара и Вольфа-Меттерниха (дуэт де Ланкесена и Беньямина Утцерата), пиксели придают сценам с Сокуровым доверительность домашнего видео, немецкие самолеты бороздят небо над геометрически расчерченным Парижем из эстетских антиутопий. Да, территориальные границы в культуре Сокуров тоже не признает, и в кадре «Франкофонии» появляется его старинный герой Антон Павлович Чехов, герой призрачного (ключевое и для «Франкофонии» слово) «Камня». И начинается фильм с попытки добудиться Толстого и Чехова; надеюсь, что после «Франкофонии» уже не придется никого убеждать в уникальном сокуровском чувстве юмора. Фото Льва Николаевича сопровождает такой комментарий: «Что он так смотрит?

Как будто знает, что нас ожидает». Дальше – Чехов: «Неужели и он промолчит?» Для Сокурова это необходимые, живые собеседники; течение времени – относительно, прошлое и настоящее – неразрывны; русские солдаты с фотографий начала XX века («Кто тут есть? Народ есть... Какие лица, какие души – ангелы, дети...») находят близнецов на полотнах Лувра; парижане и немцы 1940 года идут по сегодняшним улицам. Потрясающая режиссерская и человеческая свобода позволяет Сокурову проговаривать неудобные и важные мысли. О том, что мир может становиться мелкой разменной монетой, а желание блюсти традиции – питательной средой нацизма. И хранимые в музеях шедевры часто оказываются свидетельствами страха власти и страха перед властью.

Маяковский нагло рифмовал с французским музеем нехорошее слово: «Пусть город ваш, Париж франтих и дур, Париж бульварных ротозеев, кончается один, в сплошной складбищась Лувр, в старье лесов Булонских и музеев», и трудно не разделить его витальный пафос устремленного в будущее нахаленка: музей – почти синоним кладбища, особенно если это статусный государственный музей. Но музеи у Сокурова не смиренные хранилища исторических вещдоков; он умеет услышать и зафиксировать их пульс, их дыхание. Так произошло в «Русском ковчеге» с Эрмитажем, теперь Сокуров оказался жизненно важен для Лувра. В уже помянутом «Камне», снятом в другом, более локальном музее – на ялтинской Белой даче, – в свой дом с того света возвращался Чехов, и молодой смотритель пытался воспрепятствовать Антон Палычу: «Что вы здесь делаете? Одевайтесь и уходите! В этой воде нельзя купаться!» Так поступают все смотрители – от пенсионерок в музейных залах до чиновников в министерских кабинетах: они охраняют стены, не вникая в смысл развешанного на них. Для Сокурова музей – обитель духов, с которыми он управляется вполне по-свойски (не то что паренек из «Камня», робко прикармливавший Чехова вареной колбасой: «Или вы такое не едите?»). Справится с Лувром не каждый. Цай Минлян (я вспомнил его не случайно: на 72-м Венецианском фестивале, где Сокуров был в конкурсе, показали и ультракамерный «Полдень» Цая, снятый в реальном времени двух-с-лишним-часовой диалог режиссера с Ли Каншэном, – фильм, как и «Франкофония», дающий пример интимной интонации и абсолютной режиссерской и человеческой свободы), взявшийся в конце нулевых за амбициозный франкофонный проект «Лицо», почти буквально потерялся в подвалах Лувра. А Сокуров – ничуть не бывало. В определенном смысле его метод – то, что практикуют юные герои некоторых хорроров: не совсем столоверчение, но все же немного озорной, раскованный спиритизм. И духовидец Сокуров – как огненно-рыжий художник Гоген из стихотворения Андрея Вознесенского – тоже попадает в Лувр не сквозь главный порог: он дает кругаля через времена, эпохи и, конечно, блокадный Ленинград, где Эрмитаж также зиял страшными пустыми рамами. Музеи выжили. ◆

Антон Долин

БЕДНАЯ ЛИЗА

«Аномализа»
Anomalisa
Автор сценария Чарли Кауфман
Режиссеры Чарли Кауфман, Дьюк Джонсон
Оператор Джо Пассарелли
Художники Джон Джойс, Хай Ву, Сьюзан Доним
Композитор Картер Бёруэлл
В ролях: Дженнифер Джейсон Ли, Дэвид Тьюлис, Том Нунен
Starburns Industries
США
2015

Нормальное небо
Нормальный самолет
Нормальный иллюминатор
Нормальный пилот
Нормальная посадка
Нормальный аэропорт
Нормальный багаж
Нормальное такси
Нормальная командировка
Нормальный отель
Нормальный мини-бар
Нормальный звонок домой
Нормальная жена
Нормальный сын
Нормальная выпивка
Нормальная незнакомка
Нормальная интрижка…

…стоп-стоп-стоп. Разве может любовь быть нормальной? Это же самое настоящее отклонение, болезнь, причуда природы. Аномалия. Вы спросите в ответ, может ли интрижка быть любовью. Но этот вопрос в юрисдикции кинематографической материи, времени. Если искра тоски, желания и счастья обожжет моментально, в эту секунду рефлекс и станет любовью.

Может, на одну ночь или того меньше. Но пока ночь длится, о норме дозволено забыть.

В этой мысли источник и для благостной иллюзии, и для неподдельной горечи. Их объединил Чехов в своей «Даме с собачкой», рассказав о курортном романе, навсегда изменившем судьбу примерного семьянина. Чарли Кауфман, «Дамы с собачкой» не читавший, поведал сходную скучную историю в «Аномализе», своей второй режиссерской работе. Она вдруг разрушает его имидж фантазера и парадоксалиста, которому в своих безудержных сценариях взбредает идея то залезть в голову популярного артиста, то начисто стереть чью-то память, то превратить театральный макет в настоящий город. А здесь все просто, буднично, линейно.

Седеющий командированный, некто Майкл Стоун (Дэвид Тьюлис), прилетел из Лос-Анджелеса, хотя родом из Англии. Он прибыл в Цинциннати на конференцию по клиентскому сервису, о котором написал целую книгу – тематический бестселлер «Как я могу помочь вам помочь им?»: ее прочтение увеличивает эффективность любого предприятия на 90 процентов. Вышел из самолета, добрался до города, заселился. Надеялся встретиться с бывшей любовницей, дозвонился, уговорил пропустить по стаканчику, разозлил неосторожной репликой, и она хлопнула дверью. Вернулся обратно в номер, еще выпил… и вдруг услышал голос, в который влюбился, абсурдно и наотмашь. Голос Лизы, телефонного оператора из Акрона, что в штате Огайо. А для него отныне и навеки (так ему кажется) девушки-аномалии. Аномализы.

Сам Кауфман с его причудливым мышлением на голливудском небосводе, конечно, аномалия. Этот его проект, на который деньги собирали всем миром, через краудфаундинг, – и подавно. Даже до того, как «Аномализу» было решено превратить из пьесы в фильм, она игралась довольно необычным образом в рамках «Живого радиотеатра» Картера Бёруэлла – выдающегося кинокомпозитора, писавшего музыку для практически всех картин братьев Коэн и сразу нескольких фильмов по кауфмановским сценариям. Трое актеров сидели на сцене и произносили реплики: Дэвид Тьюлис – за Майкла, Дженнифер Джейсон Ли – за Лизу, Том Нунен – за всех остальных. Герои занимались сексом, а Тьюлис и Ли неподвижно сидели на стульях в разных концах сцены, охая и ахая на разные лады. Слушатели и зрители смеялись, хотя ничего смешного, по сути, не происходило. «Аномализа» и вообще вещь щемяще грустная. Комический эффект здесь вызывают только попытки жалких маленьких людей как-то управлять своими судьбами, менять их к лучшему или хотя бы надеяться на такие перемены.

Менять к лучшему готовый сценарий было невозможно и незачем. Потому Кауфман долго сопротивлялся попыткам сделать из «Аномализы» кино – пока на горизонте не возник молодой аниматор Дюк Джонсон, закаленный работой на Adult Swim. Оказалось, можно попробовать снять не фильм, а мультфильм, оставив троим актерам

возможность заниматься точно тем же: озвучивать. Так остался в силе главный трюк и единственный (а потому особенно эффектный) сюрреалистический ход в остальном скрупулезно-реалистической «Аномализы»: герой влюбляется не во внешность вполне ординарной Лизы, а именно в ее голос, выделяющий ходячую аномалию на общем фоне. Она, конечно, удивляется, когда блестящий интеллектуал, звезда клиентского сервиса Майкл выбирает ее, а не говорливую подружку-блондинку Эмили. Ведь Лиза, у которой на лице шрам от ожога, далекая от идеальной фигура и неинтересная биография, привыкла чувствовать себя аномалией. Будем честны: без Майкла она и слова такого не знала – но вычитала в его книге и подсмотрела значение в словаре. Аномализа.

Аномальность сценариста среди режиссеров еще и в том, как трудно человеку литературной, вербальной культуры (Кауфман именно таков, потому его так тянет к соавторам-визионерам, Спайку Джонзу и Мишелю Гондри) встроиться в кодировку зрительных образов. С этим, вероятно, был связан выдающийся провал его философичного дебюта «Синекдоха, Нью-Йорк» («Нью-Йорк, Нью-Йорк»), вызывающе некинематографичной фантасмагории в кафкианском духе. Трудно сказать, Джонсону ли Кауфман обязан моментальным успехом «Аномализы», получившей венецианский Гран-при и единодушно восторженную прессу. Возможно, дело не только в личности второго режиссера – человека талантливого и умного, с неслучайными вкусовыми ориентирами (в частности, Джонсон поклонник Яна Шванкмайера), но и в выборе самого языка кукольной анимации.

Натуралистичные, чуть смещенные в сторону гротеска куклы неторопливы и неуклюжи, как люди. Их стеснительность трогательна и узнаваема – апофеозом становится неуютно точная в физиологических деталях сцена секса. Потому ли куклы смущаются, что подражают людям? Или, наоборот, потому, что подозревают в себе кукол? Они будто чувствуют, что где-то рядом ходят кукловоды, и не ясно, что здесь страшнее – смиряться с собственной кукольной природой или тешить себя иллюзией свободы воли. В жутком сне у Майкла отваливается часть лица, и он теряет не только дар речи, но и голос как таковой – единственное, что отличало его от остальных… Но не было ли это отличие иллюзорным? Ведь каждому кажется, что его голос уникален, хотя со стороны они все звучат одинаково.

Изысканная звуковая дорожка «Аномализы» начинается еще до первого кадра хором неразличимых голосов. «О чем говорить, когда не о чем говорить», что-то вроде настройки оркестра. И только потом среди облаков возникает самолет, а в иллюминаторе – один конкретный человек, чей внутренний голос не замолкает: это Майкл. С брезгливостью он отстраняется от говорливого соседа, который боится летать. «Главное – увидеть в клиенте личность», – с деланой бодростью вещает Майкл с кафедры, внезапно осознавая абсурдность своих слов. А сам с трудом уже отличает женщину своей мечты в набитом под завязку

«Аномализа»

зрительном зале – где она, возлюбленная аномалия? И почему она – не такая, как все, – обыденно жует омлет на завтрак, а после обеда банально предлагает сходить в зоопарк?

В том самом сне – единственном эпизоде картины, где безошибочно опознается Кауфман образца «Быть Джоном Малковичем» и «Вечного сияния чистого разума», – Майкла вызывает к себе старший менеджер отеля, чтобы признаться ему в любви. Заветную фразу «I love you» заученно, как куклы с механизмом, повторяют его бесчисленные секретарши, у которых лишь одна цель: разлучить его с Лизой. Проснувшись в холодном поту, он моментально забывает кошмар. И это начало забвения Лизы.

Впервые, кстати, фраза «I love you» дежурно звучит в телефонном разговоре с сыном. Мальчишка безразличным голосом требует купить ему подарок, и Майкл в ночи волочится в магазин игрушек, почему-то круглосуточный. Тут же выясняется почему: речь о сексуальных игрушках. В единой точке здесь сходятся меланхолия и ирония, консьюмеризм и тесно с ним связанное чувство одиночества, использование человека как предмета и одушевление бездыханной куклы. Ведомый смутным инстинктом, Майкл покупает причудливый антикварный музыкальный автомат из Японии, поющий на незнакомом ему языке… но все тем же голосом. Не то что Лиза, которая в номере Майкла отважится поделиться с ним сокровенным – глупой грустной песенкой Синди Лопер, которую она раньше не пела никому.

Японский автомат споет в финале другую странную песенку, и та отзовется прощальным письмом Лизы – любительница лазать по словарям, она отыскала перевод слова «Аномализа»: по-японски – «небесная богиня». Недаром начинался фильм на небе. И тут же спускался на Землю. Приземление после взлета – тот психологический процесс,

который с точностью бесстрастного диагноста фиксирует Кауфман. Отчего куклы не летают? Им не оторваться от ниточек, не обойтись без тех, кто будет заводить их хитроумные механизмы.

Маленькая, нежная и горькая история любви рассказана с позиций власти – от лица вечно жалеющего себя мужчины-эгоиста. Мы так и не узнаем о Лизе, как не узнает Майкл: богиня она, аномалия или просто провинциальная простушка, очарования которой хватает ровно на одну ночь. Не исключено, что за этим есть какая-то персональная травма, но, вне зависимости от нее, в структуре фильма это работает как упрек, обращенный и к себе, и к нам. Превращение себя в куклу – не божья воля, а дело осознанного выбора. Превращение в куклу близкого – вина, наказание за которое ты назначишь себе сам: слышать один чужой голос, перестать различать свой собственный – и так всю жизнь. Никакого морализма. Не такая уж бедная эта Лиза – и телефонные операторы любить умеют, так что будут у нее другие истории. Но тебе о них не узнать и не рассказать. А вот для тебя скоро закроется занавес, и дружные аплодисменты друзей (все на одно лицо, на один голос), поджидающих дома на вечеринке-сюрпризе, вряд ли утешат. Жаловаться не на что, некому и незачем.

Нормальное возвращение.

Нормальный дом.

Нормальная семья.

Нормальная жизнь.

Нормальная смерть.

«Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте – готов проклинать его – но язык мой не движется – смотрю на него, и слеза катится по лицу моему. Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль?» ◆

Евгений Гусятинский

СКВОЗНЯК

«Событие»
The Event
Автор сценария, режиссер
Сергей Лозница
Atoms & Void
Нидерланды
2015

Все будущее мира (или, скорее, все варианты будущего – All The World's Futures) – таков лозунг последней Венецианской биеннале, в рамках которой было показано «Событие» – пожалуй, единственный фильм Мостры, перебросивший мостик к тому, что происходит в Джардини, «Арсенале». «Событие» – актуальное концептуальное кино в том незатасканном смысле, в каком эти слова применяют по отношению к современному искусству.

Посетителей русского павильона в Венеции встречала гигантская голова в пилотном шлеме, который больше напоминал противогаз. Эта кислородная маска – образ настоящего – соединялась с подвалом павильона, в темноте которого мелькали документальные кадры недавних, давних, текущих протестов, вернее, их обрывки, будто случайно выхваченные светом. Будто эти тени не способны подняться на поверхность и задышать полной грудью. И потому обречены на параллельную жизнь в андерграунде, которому классик-концептуалист Ирина Нахова посвятила нынешний павильон.

Там же, в этом «подсознании» сегодняшнего дня, могли бы промелькнуть и опять исчезнуть участники августовского путча в Ленинграде 1991 года, ставшие героями «События» Сергея Лозницы. Вытащенные им из подземелья – из архива – на свет.

«Событие»

Сделав бесшумный, бесшовный монтажный фильм из черно-белой ленинградской хроники, Лозница реанимировал все наше прошлое, оно же – все наше несвершившееся будущее, по которому заставляют ностальгировать кадры из его фильма. Но они же и отрезвляют, пробуждают от этого чувства.

Портреты очарованных протестующих, пейзажи застывшей в ожидании толпы, внимательные, открытые лица людей будто сняты самим Лозницей и выглядят как свидетельства о другой, уже потусторонней эпохе. Мы привыкли думать, что это та самая прекрасная эпоха, которую мы потеряли. Сохраняя ее мифогенную природу – столь же бережно, как и работая с хроникой, – «Событие» в то же время сообщает, что эту эпоху мы никогда и не обретали. Борьба одного ощущения с другим составляет драматизм восприятия фильма. Он же – трагизм восприятия времени здесь и сейчас, из которого изъяли мечту о будущем и мечту о прошлом, о (новых) 90-х, на которые до последнего момента возлагались надежды.

Если совсем недавно текущая эпоха по-прежнему произрастала из 90-х, то теперь у нового времени совсем другая, куда более близкая точка отсчета, или – разделительная черта, радикально отчуждающая то десятилетие от нынешнего. Те события – от нынешних, даже наперекор их очевидной в некоторых случаях преемственности. Внезапный разрыв и внезапное же соединение времен – два параллельных, чередующихся процесса, которые образуют драматургию и внутренний ритм «События».

Лозунги ленинградских демонстрантов, оккупировавших Дворцовую, до боли напоминают те, что держали участники Болотной, Сахарова. Они будто адресованы еще и будущей власти, тогда лишь

входившей в кадр. «Володя, Володя!» – окликает кто-то молодого Путина, трусящего вслед за своим шефом Собчаком в правительственную «Волгу». Эта проходная – кульминационная – реплика, добавленная режиссером в фонограмму, есть не только его злободневная ирония, но и далекое эхо знаменитой замазанной реплики «Хрусталев, машину!» из фильма ленинградца Германа о вроде бы несколько иной эпохе. В настежь открытом «Событии» гуляет и такой исторический сквозняк.

«Событие»

Эта хроника – как переписка из двух временны́х углов: она опрокинута не только в безродное, насильно забывшее о своих корнях и потому обреченное на бессобытийность настоящее, но и в доисторическое – по отношению к этому беспамятству – прошлое, в архивное эпическое «всегда».

Затемнения, или цезуры, прорезающие «Событие», озвучены «Лебединым озером» – уже автопародийным аккомпанементом, призванным в те революционные дни заглушить путч на телеэкранах. Конечно, в фильме Лозницы этот Чайковский звучит как лебединая песня российских демонстрантов, но «Событие», естественно, такими очевидностями не исчерпывается.

Лежащая в его основе хроника – это идеальное документальное свидетельство, которое обретает смысл и начинает свидетельствовать только постфактум – после того, как событие произошло и, что важнее, подверглось забвению (а именно это произошло с путчем 1991 года). Чувство, что то время утрачено, на самом деле означает, что утрачена память о нем, но «Событие», как и всякий археологический эксперимент, позволяет вспомнить о нем, даже если вы не были его

свидетелем. Вспомнить в данном случае значит обнаружить его в первозданном виде, очищенном от последующих следов истории – мифов, заблуждений, всяческих наслоений, интерпретаций. Одновременно разрыв между событием и знанием о нем, событием и чувством становится нервом фильма. Это контрностальгическое кино, что не отменяет, а лишь усиливает его глубинную меланхолию (она же – философский эквивалент киногении).

Та революция предстает в фильме как событие, невозможное сегодня уже не только на улицах, но теперь еще и в сознании – как проект, идея, страсть, мечта, пускай и нереальная. Хотя политическое воображение вроде никто не отменял, а кризисное время должно его только стимулировать. Парадокс в том, что недостижимость утопии, вообще-то изначально свойственная этому жанру, отменила здесь утопии как таковые. Везде и во всем.

Одновременно с «Событием» в «Арсенале» показывали замечательную инсталляцию питерской художницы Глюкли под названием «Одежда для демонстрации против фальсифицированных выборов Владимира Путина». Это серия вымышленных, нереальных костюмов несуществующих протестующих, каждый из которых несет свой лозунг, тоже гротескный, – «Верните бани», «Геи всех стран, объединяйтесь», «Русское – это православное?», знаменитый «Вы нас даже не представляете» и т.д. Участница группы «Что делать» Глюкля называет этот проект мокьюментари, имея в виду, видимо, что он документирует демонстрацию, которой не было и быть не может. Точно так же нетронутая хроника в «Событии» приобретает утопическое измерение и даже зависает между «было – не было», если использовать название дебюта Корнелиу Порумбою о то ли реальной, то ли сфальсифицированной румынской революции 1989 года.

Ретроавангардные костюмы Глюкли, нанизанные на деревянные палки швабры, какие еще используют в качестве конструкции для пугала, сделаны с оглядкой на все наше революционное – мифическое – прошлое и реанимируют память о Пролеткульте и советском авангарде, фольклоре и скоморошестве. Но их эпическая условность не столько реквием по возведенным утопиям, в любые времена обреченным на провал, сколько тоска по недостатку утопического в текущей реальности – в (левом) искусстве, политическом андерграунде, разных (художественных, интеллектуальных) сообществах. По недостатку, который оказывает еще более фатальное воздействие, чем утопии рухнувшие. И производит переизбыток неотрефлексированной реальности, от которого уже можно задохнуться и хочется залезть в противогаз. ◆

Марина Дроздова

ФРИКОНТЕССА ДЮМОН

«Маргерита»
Marguerite
Авторы сценария Ксавье Джанолли, Марсия Романо
Режиссер Ксавье Джанолли
Оператор Глинн Спекарт
Художники Мартен Курель, Павель Татар, Оливье Дельбоск, Марк Миссонье
В ролях: Катрин Фро, Андре Маркон, Дени Мпунга, Мишель Фо, Криста Тере, Сильвен Дьёэд и другие
Fidélité Films, Gabriel, Scope Pictures, France 3 Cinéma, Sirena Film, Jouror Cinéma, CN5 Productions
Франция
2015

Руководясь здравым смыслом да немного подучившись, они без сомнения добьются успеха…
Изумление гостей доставило истинное наслаждение Бувару и Пекюше.
Гюстав Флобер. «Бувар и Пекюше»

«Маргерита» Ксавье Джанолли – чаплиниада о меломанше Маргерите Дюмон – стала истинной жемчужиной кинобиеннале-2015. Очаровательно актуальная сатира на стоимостные и гуманитарные ценности таланта. Антиконсьюмеристская в этом смысле. Тонко высмеивающая саму концепцию поклонения таланту – концепцию старомодную, изветшавшую за несколько столетий употребления, но не теряющую своей заманчивости для аудитории.

Баронесса Дюмон (Катрин Фро) считает себя певицей, она служит сцене не профессионально, но истово, организуя любительские концерты, на которые собирается дружественное ей аристократическое общество. Лишенная вокальных способностей – и волею благосклонной судьбы, не имея никакого представления об истинной природе своего дарования, – баронесса

«Маргерита»

в своих перформансах соперничает с братьями Маркс и побеждает их в виртуозном голосовом забеге по нотному стану. Катрин Фро зовут хамелеоном французского экрана, и именно она играет вокалистку, не подозревающую о клоунской начинке своего сопрано. Играет с математически точной нежностью, которая превращает глупый и надменный характер в трогательную клоунаду – с репризами невольными, неведомыми их исполнителю. И оттого от них еще больше щемит сердце – уже у кинозрителей.

Отчасти фабула фильма следует судьбе Флоренс Фостер Дженкинс – американской непрофессиональной певицы, непревзойденной звезды нью-йоркского любительского музыкального общества начала прошлого века и директрисы многих женских клубов, популяризировавших чувствительное отношение к разным областям искусства. Ее первое имя – Нарцисса, что чудодейственным образом сказалось на ее дальнейшей жизненной практике. Амбициозность и истовое нежелание признать биологическое поражение (отсутствие голосовых возможностей для исполнения оперных партий) в борьбе за вокальный Олимп превратило имя Дженкинс в назывное. Нью-Йорк любил анекдоты из ее будней, тем более что в них не было преувеличений, а лишь констатация фактов. Например: такси, в котором она направлялась на репетицию, столкнулось с другим автомобилем, Дженкинс завопила от страха – и часом позже обнаружила, что вопль позволил ей взять ноту ля некоей недоступной ранее октавы, и послала водителю такси коробку сигар в благодарность. Через два дня после своего первого и единственного публичного выступления в Карнеги-холл (на которое в конце концов были допущены критики, билеты на концерт фрикессы были раскуплены мгновенно,

«Маргерита»

Колл Портер и голливудские сирены были среди гостей) она скончалась от сердечного удара.

Действие «Маргериты» перенесено из Пенсильвании, где родилась Нарцисса Дженкинс, и Нью-Йорка, где она так экстравагантно – и в ногу со временем – тратила унаследованное состояние, в Париж и его предместья. Баронесса Дюмон живет в пространстве ар-деко – со всеми атрибутами мерцающих шелков, грациозных вензелей и блестящих перьев. Есть у нее муж, добрый увалень: портрет коммерсанта с фантазиями. И сама она ходит вразвалочку, кость широкая, щеки полные. И под влиянием физиологии эстетика ар-деко оползает, как талые снега. В своей любви к опере – точнее, к себе в опере – баронесса азартна, как дитя-подросток. Невинна, не знает греха и стыда в своем трепете – ведь даже когда в детстве ее уговорили покинуть хор, никто не объяснил причину: ее голос – как ножницы для прекрасного гобелена. Вступительный гала-гэг фильма – исполнение баронессой арии «Царицы ночи» (что было и известным «хитом» Дженкинс, доступным ныне для прослушивания в YouTube). Хрустальное моцартовское построение превращается в дадаистский бурлеск. По-своему виртуозный: каждая нота рушит свой исконный смысл и форму и вылупляется в нечто непредсказуемо оригинальное. Критик, нелегально пробравшийся на концерт для своих, приглашает баронессу принять участие в вечере дадаистов – спеть «Марсельезу»: война у ворот. И баронесса отправляется в Париж в костюме героини Франции Марианны: с пикой в руке и трехцветным флагом. О том, что облачение маскарадное, она, конечно, не подозревает. Она поет – и на грузную фигуру в трогательном облачении режиссер спектакля проецирует фронтовую хронику. Вокальный текст звучит карикатурой на гимн, сама мизансцена

выглядит тотально пацифистской, и наивная баронесса оказывается в кутузке за оскорбление национального достоинства. Да, дадаисты подняли Маргериту на свое знамя – как прирожденную, естественную разрушительницу форм. И вместе с полицейским сюжетом легко возникает тема государственных и обывательских репрессий в адрес понятий «норма» и «свобода формы» – и тут уже несложно направить мысль к Фуко, к Дюшану, к прямым и изысканным методам борьбы за право на волеизъявление.

«Маргерита», безусловно, фильм «слоеный». Есть несколько повествовательных прослоек – комедия характеров, драма самовлюбленности, мелодраматические виньетки, психодрама формата «хозяин – слуга». И культурологический «крем»: переосмысление биологии таланта, переосмысление авангарда как смены меню знаков, переосмысление концепции шаблона как обывательской догмы. Но все эти довольно-таки трудоемкие интеллектуальные маневры – лишь праздничные блески в искрометной трагикомедии.

Каприччос, в которые вовлекает себя неутомимая баронесса Дюмон, срежиссированы с феноменальной тактичностью, что и задает прелестный тон фильму. Насмешки, высокомерие, отношение таланта к бездарности с позиции феодальной силы – все эти обычные составляющие размышлений «об искусстве» совершенно в стороне. Чарующим образом традиционное новеллистическое киноповествование само по себе оказывается пропитанным веселящим газом дадаизма – и возникает чудесный балет беспрерывно меняющих свое обличье кодов, вся эта милота лопоухих объектов, признающихся в том, что заданность линии лукава и отменима. И вся эта диссертация разыграна дивными персонажами. Прекрасен концертмейстер и дворецкий баронессы (Дени Мпунга) – преданный каждой ее вывернутой наизнанку ноте и каждой нитке ее оперного наряда: они делают фотосессии. Бесподобен учитель пения (Мишель Фо), обустроившийся в поместье со своей откровенно фриковой командой: глухой аккомпаниатор, бородатая компаньонка – а за спиной успех в русских провинциях и сговорчивость клакеров, и все это с тем творческим надрывом и цинизмом, что нетленно описано Чеховым в «Женах артистов». Но царит Маргерита: виртуоз простодушия.

Конечно, фильм отсылает нас и к флоберовским Бувару и Пекюше, к этим «космонавтам простодушия» (как написал о них, кстати, кто-то из дадаистов), утопающих в детальной бессмыслице окружающего их предметного мира, в том числе объектов, произрастающих из земли, в том числе ее археологических слоев. Предметный этот мир столь же неприменим к их разумению, как и музыкальная вселенная – к пониманию Маргериты. И преступно сказочна прелесть этого параллельного существования!.. Как пишет в таких случаях Набоков: «когда за цитатой целиком тянется на бумагу и все стихотворение»: «…Пекюше загубил спаржевую капусту, брюкву, кресс-салат, которые ему вздумалось выращивать в лохани. После оттепели пропали все артишоки.

Единственным утешением была капуста. На один кочан Пекюше возлагал особенно большие надежды. Он разрастался, разбухал, достиг чудовищных размеров, но оказался совершенно несъедобным. Не беда! Пекюше все равно радовался, что вырастил такое диво.

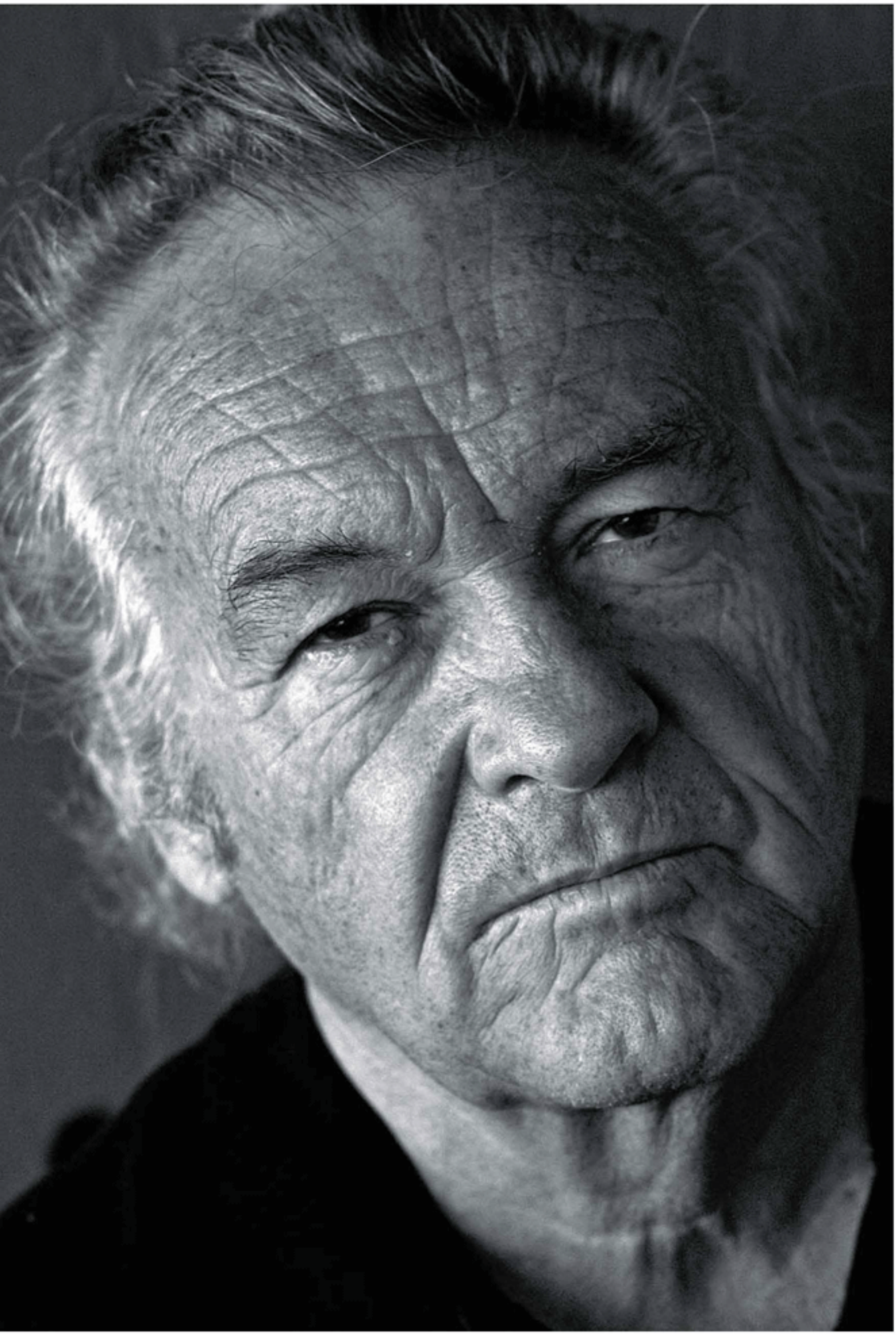
…Как всем художникам, им недоставало восторгов публики, и Бувар задумал дать званый обед… Почти тотчас же было откупорено шампанское; хлопанье пробок удвоило веселье. Тут Пекюше сделал знак слуге, занавески раздвинулись, и гости увидели сад. Это было нечто ужасающее, особенно на закате солнца. Утес торчал наподобие бугра, загромождая лужайку, этрусская гробница придавила грядки шпината, венецианский мост радугой взлетал над фасолью, а хижина казалась издали черным пятном, ибо друзья для вящей поэтичности спалили ее соломенную крышу. Тисовые деревья в форме оленей и кресел тянулись вплоть до сраженной молнией липы, занимавшей пространство от аллеи до увитой зеленью беседки, где, точно фонарики, висели помидоры… Озаренные солнцем клювы павлинов ярко вспыхивали, а за калиткой, с которой сбили, наконец, закрывавшие ее доски, расстилалась голая равнина.

Изумление гостей доставило истинное наслаждение Бувару и Пекюше».

Изумление зрителей доставляет истинное наслаждение и Маргерите. Вероятно, потому, что уж чего она не лишена, так это инстинкта фокусника. И все фантомное нагромождение ее безвкусицы на мгновение кажется глобальным фокусом, и кролик уж скребется о сукно цилиндра…

В реальности голосовой и слуховой аппарат Нарциссы Дженкинс разрушались, видоизменялись – медленно и неуклонно – как результат сифилиса. Уродство артистическое – комическое, сделавшее антидиву так или иначе популярной – было следствием тяжелого заболевания: в допенициллиновую эру. В фильме болезнь связок, которая беспокоит баронессу Дюмон, наоборот, вдруг дарит ей чистоту звука – в момент свершающегося коллапса: за долю секунды от столкновения с унизительной правдой. Фокус.

Следующую версию приключений Нарциссы Дженкинс и ее голоса мы увидим в исполнении Стивена Фрирза и Мерил Стрип: фильм «Флоренс Фостер Дженкинс» уже в постпродакшн. ◆



Ежи Сколимовский

ДЗЕН И ХАОС

Беседу ведет Дэниел Кесман

Дэниел Кесман. Прологом к вашему фильму «11 минут» служит серия видеофрагментов – ролики, снятые на iPhone; видео, записанные в Skype; материалы с камер наблюдения. Почему вы выбрали именно это фрагментированное цифровое пространство?

Ежи Сколимовский. Чтобы отделить эту часть от самого фильма. Я подумал, что в начале нужно дать немного информации о ключевых персонажах картины. И сделал четырехминутное вступление, из которого зритель может получить представление о том, что происходит между мужем и женой, в какой ситуации находится режиссер и продавец хот-догов. В частности, мы узнаем, что он на самом деле не продавец, а бывший учитель, совершивший некое преступление, отсидел в тюрьме, возможно, он приставал к малолетним, мы видим, как девочка плюет ему в лицо. Эти несколько эпизодов немного помогают нам понять героев. В самом фильме каждому герою отводится одиннадцать минут, в некоторых случаях этого недостаточно.

Дэниел Кесман. В картине рассказано несколько отдельных историй, в какой-то момент они переплетаются. Чем привлекла вас эта модель повествования?

Ежи Сколимовский. В самом начале у меня была лишь идея для финала. Почему-то я очень четко представлял, каким он будет.

Дэниел Кесман. Этот финал мы видим в фильме?

Ежи Сколимовский. Да. Я еще не знал, кто эти персонажи, откуда они появились, знал лишь, что в итоге мы увидим лавину трагических событий. Поэтому я начал с финала и шел к началу, постепенно раскрывая персонажей. У меня был список потенциальных героев, которые могли бы находиться в том месте, в тот момент. Одним из первых, о ком я подумал, был человек, проезжающий на

←
Ежи Сколимовский

велосипеде. Кто это мог быть? Студент? Что я могу рассказать о нем? А может, священник? Так себе идея. Курьер! Это был самый правдоподобный вариант. Но что за курьер? Я задавал себе всё новые вопросы, пытался ответить на них и таким образом развивал сюжет. В итоге у меня получилась дюжина персонажей. Я подумал, что этого хватит на восемь-девять сюжетных линий. Чтобы сделать полнометражный фильм, нужно было, чтобы каждая история занимала около десяти минут. Но десять – слишком круглое число. Двенадцать – неизменно ассоциируется с двенадцатью апостолами, с «12 разгневанными мужчинами». Тринадцать? Тоже не то. Так что остается одиннадцать. Прекрасное число, в эстетическом плане. Вот так все и вышло.

Дэниел Кесман. Как вы работали над сценарием? Полностью прописали историю каждого персонажа, а затем делили и совмещали их на этапе монтажа?

Ежи Сколимовский. Поскольку я знал, что мне придется монтировать картину почти наугад, из технических соображений, чтобы зритель понял, что это несколько историй, развивающихся параллельно на протяжении всего фильма, я решил взять за ориентир прибытие самолета – в этот момент повествование переключалось с одной истории на другую. Например, я пишу действие первой истории с 17.00 до 17.05, затем – прибытие самолета, и я переключаюсь на другую историю, седьмую, пишу ее действие с 17.05 до 17.10. И так далее. Таким образом, сразу становится понятно, что мы имеем дело с несколькими сюжетами.

Дэниел Кесман. Трудно сохранять ритм и напряжение фильма, переключаясь с одной истории, более динамичной и насыщенной событиями, на другую, более спокойную. Полагаю, было непросто выстраивать пространство фильма.

Ежи Сколимовский. Да, это верно.

Дэниел Кесман. Подобная нарративная структура довольно популярна в кино. Вспоминаются картины Кесьлёвского, некоторые довольно слабые голливудские фильмы, как, например, «Вавилон», состоящие из нескольких пересекающихся историй. Не могу сказать, что ваш фильм в каком-то смысле является пародией или сатирой на подобные работы, но мне показалось, что вы довели эту концепцию почти до абсурда. Чем все же привлекла вас эта фрагментарная структура?

Ежи Сколимовский. Конечно, я осознавал, что это вовсе не новая формула, но я и правда задался целью исследовать ее границы, дойти до крайности. Мне кажется, невозможно создать более фрагментированную историю, чем та, что я рассказал в этом фильме. Как бы то ни было, делать фильм было очень трудно. У нас было шестьдесят пять монтажных версий. Одни короче, другие длиннее. Мне нужно было найти оптимальный вариант, уравновесить все. В процессе монтажа я многому учился, пытался понять, как далеко могу зайти в том или ином направлении. Некоторые версии были еще более раздробленными, и в них было легко запутаться. Даже в коротком эпизоде необходимо уловить некую ключевую составляющую, дать достаточно информации, чтобы

«11 минут», режиссер Ежи Сколимовский

он обрел смысл. Чтобы можно было перейти к следующему сюжету. Шестьдесят пятый вариант оказался оптимальным, я наконец понял, что нашел верную комбинацию, что фильм должен быть именно таким. Это похоже на раскладывание карт. И это, безусловно, был очень познавательный опыт.

Дэниел Кесман. Мне кажется, одна из главных трудностей при создании подобного фильма в том, чтобы плавно вывести повествование к финалу, который оправдывает все действие. Все эти истории были рассказаны лишь затем, чтобы подвести зрителя к удивительному барочному финалу. Этого вы и хотели достичь в «11 минутах»?

Ежи Сколимовский. Да. Как я говорил, я начал продумывать фильм с финала, и это не случайно.

Дэниел Кесман. По-моему, крайне фаталистический метод. Нужно выстраивать весь сюжет, пробиваться сквозь него, лишь чтобы прийти к задуманному итогу. Можно ли сказать, что герои этой истории хоть в какой-то мере свободны?

Ежи Сколимовский. В одной беседе кто-то назвал этот процесс «контролированием катастрофы». Да, мне нужно было контролировать катастрофу. Я играл в бога, решал, как поступит тот или иной герой, кто умрет, а кто будет спасен.

Дэниел Кесман. Что вы можете сказать о загадочном персонаже в темной комнате, которого в фильме мы видим на экране телевизора? Кажется, он обладает некоей неуловимой властью над происходящим?

Ежи Сколимовский. Это все символы. Метафоры. Эту картину я воспринимаю почти как стихотворение, понимаете? Мне не нужно разъяснять смысл метафор. Я и сам не знаю, как объяснить те или иные вещи, какой смысл они несут.

«11 минут»

Дэниел Кесман. Думаю, сейчас язык подобных метафор – редкость в кино. Шкаф, застрявший в коридоре, пиксель на экране компьютера – приятно подмечать все эти детали, они – часть выстраиваемого в фильме мира. И в то же время они имеют и какой-то дополнительный смысл. Как вы работали с компьютерной графикой, создавая финал? Это прекрасные кадры, они выглядят тщательно продуманными и в то же время поразительно естественными и органичными.

Ежи Сколимовский. Не похоже на анимацию, правда? Все выглядит очень реалистично. В этом огромная заслуга актеров. Они серьезно рисковали. Разумеется, некоторые сцены мы снимали с дублерами, каскадерами, но актриса падает по-настоящему, такую сцену нельзя создать с помощью компьютерной графики. Она должна была на самом деле упасть. Конечно, мы использовали специальные канаты и прочее снаряжение для страховки, но все же это падение с десятиметровой высоты. Не каждый артист согласится на такое. Так же и с ирландским актером Ричардом Дормером – он согласился сняться в этой сцене, хотя не мог быть уверен, что это полностью безопасно. Никогда ведь не знаешь, что может случиться. На съемочной площадке порой происходят несчастные случаи. Падать с большой высоты невероятно страшно. Так что я очень признателен артистам, они отлично справились с этой непростой задачей.

Дэниел Кесман. Полагаю, эту сцену особенно тщательно планировали, возможно, делались специальные раскадровки. Наверное, вы чувствовали облегчение, когда снимали другие, не столь напряженные сцены?

Ежи Сколимовский. Снимать другие сцены было весело и интересно.

Дэниел Кесман. Это, кстати, всегда ощущается в ваших картинах. Зачастую они довольно мрачные, но чувствуется, что во время съемок всем

было весело. Когда я смотрю ваши фильмы, мне нравится представлять, как вы решали, какой ракурс выбрать, с какой скоростью перемещать камеру, куда идти актерам и прочее. В каждом кадре какое-нибудь интересное, свежее решение. Видно, что работа вам в радость.

Ежи Сколимовский. Это правда.

Дэниел Кесман. Даже в самых мрачных эпизодах всегда есть доля юмора, пусть и ироничного или, как в фильме «Старт», карикатурного.

Ежи Сколимовский. Очевидно, это характерная черта моего стиля. И в самые мрачные сцены я всегда стараюсь привносить какие-то светлые нотки. И зрители это ценят.

Дэниел Кесман. Музыка в вашем новом фильме – поразительная, минималистская и при этом очень мощная. В процессе работы над сценарием вы уже представляли, каким будет музыкальное сопровождение?

Ежи Сколимовский. Это произведения композитора Павла Мыкетына, он создает в основном классическую музыку. Он редко пишет для кино, но уже работал со мной над фильмом «Необходимое убийство», и эта работа оказалась очень успешной. За нее он получил премию SACEM, во Франции его принимали с восторгом. Мы прекрасно понимаем друг друга, так что нам не приходится вести долгих обсуждений. Он сразу улавливает настроение той или иной сцены. Во время записи звука приходится решать какие-то практические вопросы. Я всегда присутствую при этом процессе, слушаю все, предлагаю свои поправки – какой фрагмент стоит сделать длиннее или короче, где, возможно, стоит ускорить или замедлить темп. Он – великолепный композитор. Его роль в создании этой картины трудно переоценить.

Дэниел Кесман. Он же выбрал и музыкальный стиль?

Ежи Сколимовский. Мы обсуждали это с ним. Решили, что музыка должна быть довольно сдержанной. Мы не хотели широкого размаха, симфонических оркестров и прочего. Нам нужно было определить некие границы. В фильме все в каком-то смысле ограничено – время, персонажи, и музыка должна была быть соответствующей.

Дэниел Кесман. Вы снимали «11 минут» в Варшаве?

Ежи Сколимовский. Да, в Варшаве и Дублине. Гостиничный номер режиссера снимали в Дублине, поскольку в производстве фильма участвовала ирландская компания.

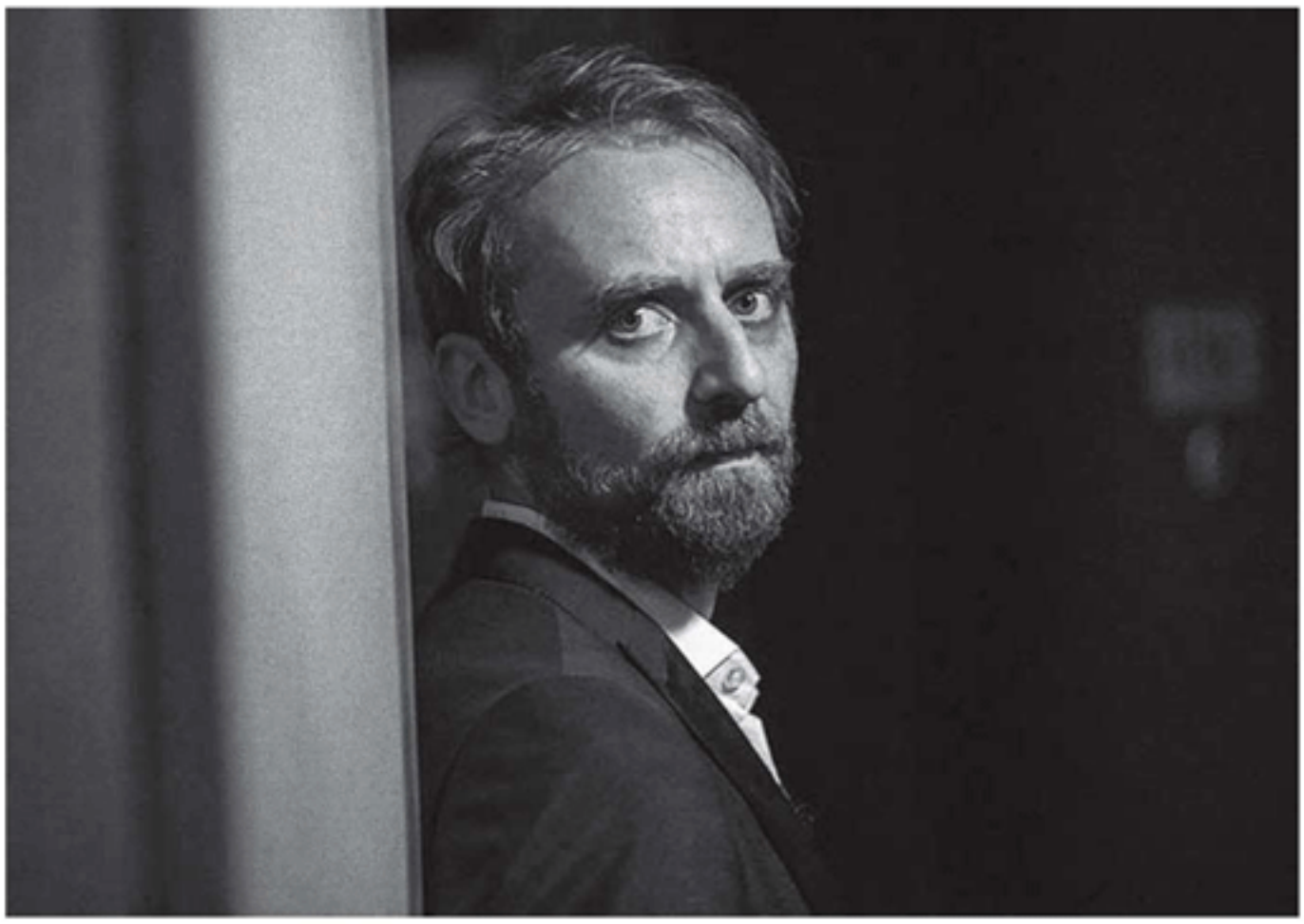
Дэниел Кесман. По-вашему, такого рода история могла произойти лишь в Польше?

Ежи Сколимовский. Нет. Это вполне универсальная история, она могла произойти где угодно: в Таиланде, Великобритании, Швеции или любой другой стране.

Дэниел Кесман. Но есть некоторые нюансы. Например, сцены с монахинями и прочее…

Ежи Сколимовский. Конечно, я ввел в картину и некоторые типично польские элементы – сцену с монахинями и хот-догами, она получилась довольно смешной. Хоть это и было немного рискованно.

Дэниел Кесман. Вы всегда балансируете на грани. Задумывая финал картины, каким именно вы себе его представляли? Это был конкретный образ? Или просто идея?
Ежи Сколимовский. Образ.
Дэниел Кесман. Какой?
Ежи Сколимовский. Падение.
Дэниел Кесман. От простого падения до убийства двенадцати или, может, больше человек довольно долгий путь.
Ежи Сколимовский. Важно само ощущение падения. Чувство, что назад дороги нет, что это – «билет в один конец».
Дэниел Кесман. Уверен, вы много обсуждали это и во время съемок фильма «Четыре ночи с Анной». «11 минут» – ваша третья по счету картина после долгого перерыва. Как вы сейчас относитесь к кинопроизводству?
Ежи Сколимовский. На самом деле я не планировал семнадцатилетний перерыв в работе. Так получилось, потому что я снял плохой фильм «Фердидурка». Я был очень недоволен им и решил, что мне нужно сделать паузу, каким-то образом переосмыслить себя и свое творчество. Но думал, это займет лишь пару лет. Зато у меня наконец появилось время на живопись. Я занимался ею всю жизнь, но мне всегда не хватало времени. В тот период я серьезно занялся творчеством, у меня было множество выставок, несколько полотен я продал частным коллекционерам и музеям. Пару месяцев назад мне присудили степень почетного доктора искусств Академии изобразительных искусств в Лодзи, так что теперь я стал профессиональным художником. Все эти годы я занимался живописью, переосмысливал себя. Снова почувствовал себя художником. В итоге осознал, что могу вернуться в кино, что теперь, возможно, уже не совершу прежних ошибок.
Дэниел Кесман. Фильм «Необходимое убийство» был довольно абстрактным по форме, но все же очевидно политическим. Ваша новая картина еще более абстрактна, больше напоминает музыкальное произведение. Видите ли вы в ней политический подтекст?
Ежи Сколимовский. Я не считаю «Необходимое убийство» таким уж политическим фильмом. Я подошел к теме с большой осторожностью, ни разу не упомянул какую-то конкретную войну или национальность. Я хотел рассказать историю о преследуемом человеке. О выживании.
Дэниел Кесман. Мне эта история кажется политической, особенно в том контексте, в какой вы ее поместили.
Ежи Сколимовский. Да, это так, но я все же старался быть как можно более осторожным.
Дэниел Кесман. Вы сказали, что, занимаясь живописью, переосмысливали свое творчество и себя самого. Повлияло ли это на ваше режиссерское ви́дение? Вы теперь иначе выстраиваете изображение, композицию кадра, по-другому работаете с цветом?
Ежи Сколимовский. На этот вопрос я всегда отвечаю: «нет». Для меня это две совершенно разные сферы. Прежде всего, кино – это движение. А живопись – статичные изображения. Картину я пишу один, без



«11 минут»

посторонней помощи. Несу полную ответственность за каждый квадратный сантиметр полотна. И живопись – это дзен. Кинопроизводство же – хаос. Это абсолютно разные виды творчества, мне кажется, у них нет практически ничего общего. Когда я пишу картину, я – другой человек. Я один, слушаю музыку, не ограничен во времени, никто никуда меня не торопит. Важно каждое движение руки. Иногда на картину уходит много времени, иногда все получается быстро, спонтанно. Когда я выступаю как режиссер, я работаю с большой группой людей, постоянно чувствую их присутствие – и мне не всегда это нравится.

Дэниел Кесман. Вам легко переключаться с живописи на кино и обратно?

Ежи Сколимовский. Нет, это трудно. Когда я снимаю, не могу писать. Я уже два года не писал картин. Приятно будет вновь взять в руки кисть. ◆

HTTPS://MUBI.COM/NOTEBOOK/POSTS/AN-INTERVIEW-WITH-JERZY-SKOLIMOWSKI

Перевод с английского Елены Паисовой

Эмин Альпер

ДУХ ПОЛИТИЧЕСКОГО РАСКОЛА

Беседу ведет Стивен Мейн

Стивен Мейн. Как зародилась у вас идея фильма «Безумие»?

Эмин Альпер. Замысел возник в начале 2000-х годов. Большое влияние на меня оказал вооруженный конфликт между правительством Турции и курдскими партизанами, достигший апогея в конце 1990-х. Можно сказать, он стал для меня важным источником вдохновения. В студенческие годы я жил в районе трущоб, недалеко от моего университета. Это был настоящий бастион левоцентристских групп, и царившая там атмосфера также сильно повлияла на меня. Были и другие источники. Я продолжал обдумывать, разрабатывать сюжет и в 2008–2009 годах написал первый черновой вариант сценария.

Стивен Мейн. Какую цель вы преследовали, создавая эту картину?

Эмин Альпер. Я хотел показать, как атмосфера политического конфликта может довести людей до безумия и в итоге до самоуничтожения. Стремился передать состояние людей, задыхающихся в этой атмосфере. И конечно, для меня это очень личные истории. Моей целью было не только создать политическое кино, но и рассказать историю о двух людях, оказавшихся в определенной ситуации.

Стивен Мейн. То есть вы не скрываете, что через кино вы хотели обратиться к политическим проблемам Турции?

Эмин Альпер. Да. В особенности я стремился отразить дух политического раскола в стране и показать, как правительство пытается разрешить серьезные проблемы общества. Власти Турции постоянно используют тоталитарные методы, пытаются подавить конфликты, вместо того чтобы решать их. Одной из главных целей было показать мое критическое отношение к такому подходу. В фильме вы видите представителей различных

Эмин Альпер

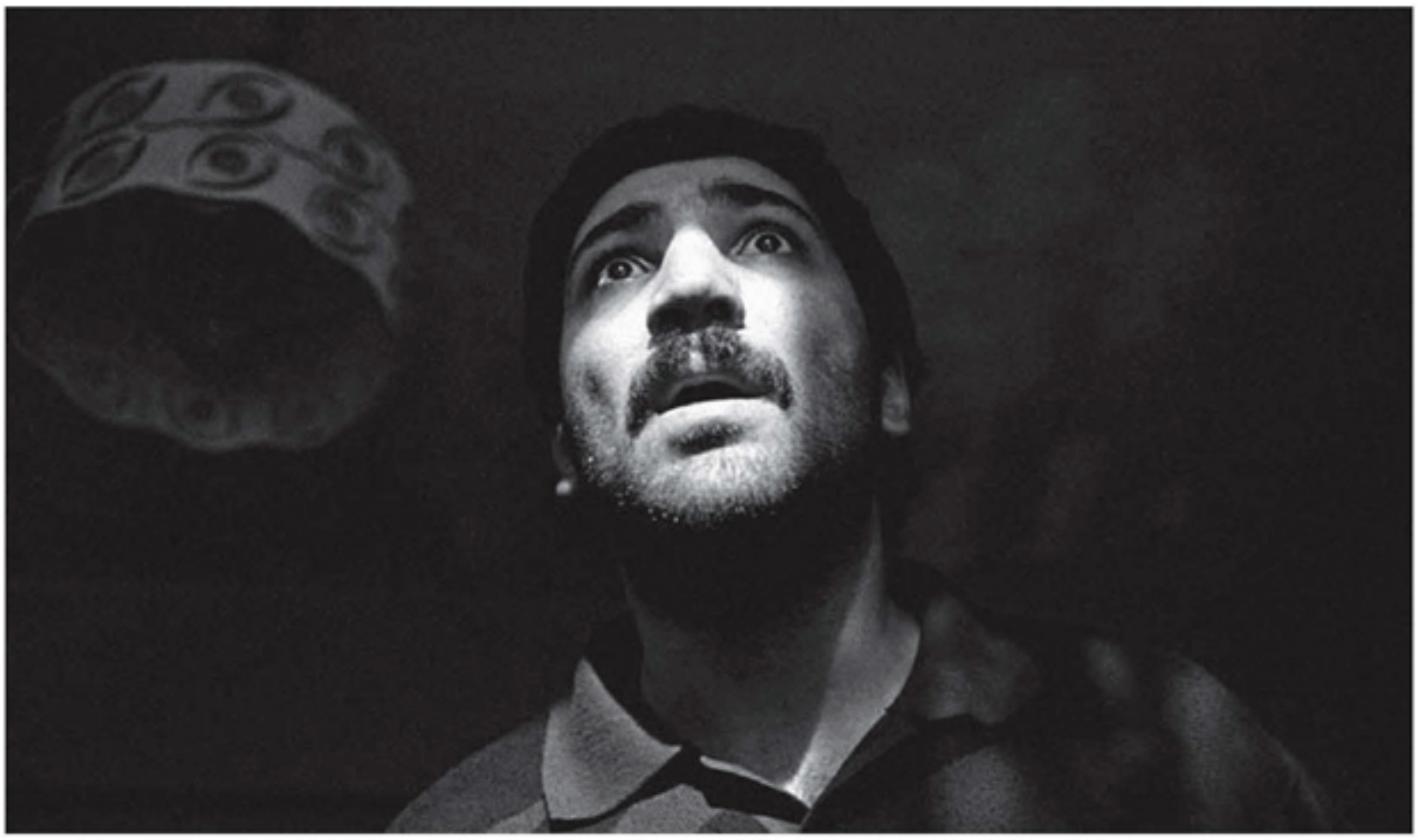
институтов власти, сторонников авторитаризма. Посмотрите, как строятся отношения главных героев с их начальством, например отношения Кадира с сотрудником полиции. В картине показаны типичные представители власти, всегда стремящиеся решать проблемы методами грубой силы.

Стивен Мейн. Вы считаете себя политически ориентированным режиссером?

Эмин Альпер. Меня очень волнуют политические вопросы, политика влияет на мое творчество, но это не значит, что я всегда буду снимать политическое кино. Возможно, мой следующий проект никак не будет связан с политикой. Я не считаю, что художники и кинематографисты должны все время обращаться к актуальным социальным проблемам, но все мы живем в одном обществе, так что полностью отстраниться от них не получится. Проблемы общества влияют на каждого из нас, проникают и в наше воображение. Размышляя о будущем фильме, я никогда не думаю о том, что он должен быть посвящен какой-то конкретной проблеме, например ущемлению прав гомосексуалистов в Турции. Сюжеты рождаются сами собой, все происходит естественно.

Стивен Мейн. В вашей картине Стамбул выглядит как город из ночных кошмаров. Таким вы видите его сегодня или это утрированный образ?

Эмин Альпер. Разумеется, утрированный, но это не значит, что он никак не перекликается с реальностью. Бывают периоды, когда мы видим наш город именно таким, к сожалению, сегодня такие ситуации возникают довольно часто. За последние два дня было убито более тридцати солдат. На улицах царит хаос, люди вершат самосуд. В целом мой фильм довольно реалистично показывает нынешнюю ситуацию в стране. Но я лишь стремился создать гнетущую обстановку, ввести некие радикальные образы и идеи, которые бы передавали атмосферу политической напряженности, страха и отчаяния.



«Безумие», режиссер Эмин Альпер

Стивен Мейн. Как, по-вашему, фильм воспримут в Турции?

Эмин Альпер. Думаю, его примут хорошо, особенно в определенных кругах. В Турции подобные картины не собирают многомиллионную аудиторию. Мы рассчитываем, что фильм увидят хотя бы двадцать-тридцать тысяч человек, надеюсь, он им понравится. Мы уже провели несколько пробных показов и получили очень лестные отзывы, так что, думаю, «Безумие» примут тепло.

Стивен Мейн. Популярны ли в Турции отечественные картины?

Эмин Альпер. Да, но в основном блокбастеры – они в Турции собирают огромную аудиторию, гораздо большую, чем американские фильмы: примерно от одного до трех миллионов зрителей. Артхаус не столь популярен, за исключением, пожалуй, картин Нури Бильге Джейлана, который уже имеет репутацию режиссера мирового масштаба. В целом аудитория артхаусных фильмов обычно менее тридцати тысяч зрителей. Максимум сорок тысяч. Мою предыдущую картину посмотрели тридцать тысяч зрителей, а сейчас мы задались целью привлечь пятидесятитысячную аудиторию.

Стивен Мейн. Мехмет Озгюр снимался в обеих ваших картинах. Как вы познакомились с ним?

Эмин Альпер. В мой первый фильм он попал абсолютно случайно. Я не проводил кастинг, поскольку уже заранее решил, какого актера хочу взять. Но за неделю до начала съемок он внезапно отказался от роли, и мы были вынуждены искать нового исполнителя. Один актер, которого я очень ценю, порекомендовал мне Мехмета, и я пригласил его поработать со мной. Все вышло неожиданно, спонтанно, но он мне очень понравился и как человек, и как актер. Работая над сценарием новой картины, я сразу решил, что возьму Мехмета на одну из главных ролей.

«Безумие»

Стивен Мейн. Как строятся ваши профессиональные отношения? Вы вместе разрабатываете характер персонажа, обсуждаете его?

Эмин Альпер. Да, до начала съемок мы довольно долго репетировали, три месяца. Мы много беседовали, обсуждали героя. Но я также доверяю его профессиональному чутью и во время съемок стараюсь давать ему свободу, возможность импровизировать. Наше сотрудничество оказалось плодотворным.

Стивен Мейн. Ваш новый фильм попал в основной конкурс Венецианского кинофестиваля. Считаете ли вы, что фестивали важны для развития вашей карьеры?

Эмин Альпер. Очень важны. В мире снимаются тысячи картин, многие из них просто не могут пробиться к аудитории без посторонней помощи. Кинофестиваль – важная платформа, позволяющая фильму найти путь к зрителю. И разумеется, фестивали очень важны для развития карьеры режиссера – в случае успеха ему будет проще обеспечить финансирование следующего фильма.

Стивен Мейн. Вам помогла награда, полученная на Берлинском фестивале?

Эмин Альпер. Не особенно. Снимать кино вообще всегда трудно. Даже если ты получил приз, пусть не «Золотую пальмовую ветвь», а «Золотого льва», создавать новый фильм все равно очень трудно. Фестивальные награды лишь слегка облегчают процесс поиска средств.

Стивен Мейн. Как вы собирали средства на производство новой картины?

Эмин Альпер. У нас есть система государственного финансирования. Министерство культуры начало финансировать кинопроизводство в 2005 году, так что основу нашего бюджета составляли государственные деньги, но это очень небольшая сумма. Ее хватает разве что на

производство малобюджетных артхаусных фильмов. Нам помогали другие страны: Катар, Швейцария, Франция, а также фонд Eurimages.

Стивен Мейн. Значит, государство финансирует и картины, в которых режиссеры критикуют власть?

Эмин Альпер. В этом смысле власти не столь строги к кинематографистам. Правительство Турции понять довольно трудно – порой оно крайне авторитарно, а порой – нет. Иногда оно нас удивляет. Вопросы финансирования кинопроизводства решает специальная независимая комиссия, поэтому у режиссеров есть возможность снимать и фильмы, критикующие власть. К тому же для нынешнего правительства гораздо важнее телевидение, а не артхаус. Ситуация на телевидении лучше не становится. Государство действует все более умно и хитро. Оно поддерживает артхаусное кино, которое не собирает большую аудиторию на родине, но улучшает репутацию Турции в мире. Нам такая политика только на руку.

Стивен Мейн. Вы хотели бы работать на телевидении?

Эмин Альпер. Нет. В большинстве турецких телесериалов каждый эпизод длится два часа, его снимают за неделю. Люди там работают как сумасшедшие, почти по двадцать часов в сутки, зато зарабатывают неплохо. Порой я думаю, что мне тоже стоило бы пойти на телевидение, но потом осознаю, что просто не смог бы там работать, снимать сериалы да еще в таких жестких условиях. Пока я все же предпочитаю работать над более качественными проектами.

Стивен Мейн. Вы говорили о роли фестивалей в жизни кинематографистов, о том, что, имея награды, проще получить финансирование для будущих картин. Помимо этого, имеют ли фестивальные призы какое-то особое значение для вас? Ставите ли вы перед собой цель получить приз на фестивале?

Эмин Альпер. Мне важно иметь возможность продолжать снимать кино. Карьера режиссера в целом, совокупность его работ – вот что имеет значение. Конечно, приятно получать награды, но гораздо важнее выработать свой уникальный стиль, свой взгляд, разрабатывать важные для тебя темы, иметь возможность воплотить все это в кино. Я был бы счастлив, если бы смог оставить след в мировом кинематографе, внести свой посильный вклад. Один приз на фестивале – не такая уж большая заслуга. В конце концов, Тарковский так и не получил «Золотую пальмовую ветвь».

Стивен Мейн. Как бы вы определили ваше кино и ваш стиль в целом?

Эмин Альпер. Не знаю. Паранойя и сны против нынешней реальности. Посмотрим, что будет дальше. ◆

HTTP://FLICKFEAST.CO.UK/SPOTLIGHT/FRENZY-EMIN-ALPER-INTERVIEW-VENICE-2015/

Перевод с английского Елены Паисовой

Амос Гитай:

«ВЕЧНАЯ ДРАМА – ИЗРАИЛЬ»

Беседу ведет Ален Эльканн

Амос Гитай снял фильм «Рабин, последний день» к двадцатой годовщине убийства израильского премьер-министра Ицхака Рабина в Тель-Авиве 4 ноября 1995 года.

Ален Эльканн. Ваше новое произведение было показано на фестивалях в Венеции и Торонто и будет официально выпущено в прокат в Тель-Авиве в день, когда Рабин был убит. Почему вы почувствовали необходимость сделать этот фильм?

Амос Гитай. Прежде всего как гражданин Израиля я обеспокоен тем, что происходит в нашей стране. Я не политик, для меня возможность говорить о чем-то – это кино. В последние двадцать лет, прошедшие с момента убийства Рабина, Израиль все больше и больше идет по пути самоизоляции. Сегодня государство борется со всеми без разбора. Вокруг все больше и больше ксенофобии. Это тревожит всех, кто любит Израиль.

Ален Эльканн. Премьер-министр Биньямин Нетаньяху отправился в Москву для переговоров с президентом Путиным. Что вы об этом думаете?

Амос Гитай. У него странный вкус в выборе друзей. Среди них, например, самый реакционный американский республиканец Шелдон Адельсон, который зарабатывает деньги на лотереях Макао и Лас-Вегаса. К тому же, как и другие министры, премьер иногда высказывает расистские замечания.

Ален Эльканн. Давайте вернемся к фильму и его герою. Как вы рассказали историю его последних часов?

Амос Гитай. Двадцать лет назад Рабин позволил мне лететь с ним в Вашингтон и в Каир, к тому же я брал у него обширные интервью в Иерусалиме. Он не был мягкотелым левым, как его любят описывать. Понимал, что для того, чтобы стабилизировать положение Израиля на

Ближнем Востоке, нужно продвигаться в арабский мир. Понимал также, что самый важный из региональных конфликтов – израильско-палестинский. Но Израиль должен найти способ сосуществования с палестинцами. Это конфликт реальный в том смысле, что уже более сорока лет заняты палестинские территории. Но, с другой стороны, для арабских и мусульманских стран это все же предлог уйти от решения их настоящих проблем, полностью погрузившись в этот конфликт. Рабин был убежден, что если бы у Израиля получилось обезвредить это минное поле, то в этом случае сильно бы укрепилась безопасность страны.

Ален Эльканн. Но не за эти свои идеи он был убит экстремистами?

Амос Гитай. Да, когда он приступил к переговорам с палестинцами, начала действовать хорошо организованная кампания, которую поддерживали в основном три силы, ему противостоящие. Первая – галлюцинирующие раввины, которые натравили на него своих единомышленников; вторая – лобби тех, кто не хочет уступать Палестине ни миллиметра Святой земли, и третья – правое крыло парламента, возглавляемое

«Рабин, последний день», режиссер Амос Гитай

Нетаньяху, которое хотело дестабилизировать правительство Рабина.

Ален Эльканн. Он знал, что они пытаются убить его?

Амос Гитай. Нет. Он говорил, и это есть в фильме, что не думает, что его убьют, он был уверен в компетентности органов безопасности Израиля.

Ален Эльканн. А сейчас мы далеки от той уверенности?

Амос Гитай. Да, весьма.

Ален Эльканн. Взорвалась ситуация в Сирии, началась активная война против ИГИЛ, огромный регион в огне, США и Запад повернулись в сторону Ирана… – влияют ли такие события на Израиль?

Амос Гитай

Амос Гитай. Мы живем в очень опасном соседстве. Но вопрос в том, верить ли нам только в баланс сил. Я думаю, как еврейское государство мы должны также верить в силу идеи.

Ален Эльканн. Что это значит?

Амос Гитай. В первую очередь Израиль должен сохранить свою демократическую структуру, которая находится под угрозой из-за экстремального правого крыла. Правые теперь часть правительства. Они хотят вмешиваться даже в судебную систему. То есть: судьи не продвинутся по карьерной лестнице, если не будут налагать самые суровые наказания на палестинских заключенных. Министр культуры намерен контролировать израильскую культуру… И так далее до бесконечности. Всему подобному противостоял Рабин.

Ален Эльканн. Как вы, художник и режиссер, ощущаете себя в своей стране?

Амос Гитай. Я чувствую постоянное давление на себя и своих коллег, попытки сделать нас конформистами, чтобы мы перестали говорить о том, что многих беспокоит в нынешнем режиме. Это настоящая катастрофа, которая может уничтожить весь еврейский проект. Израиль силен, потому что общество в нем открыто, а молодое поколение чувствует, что может быть созидательным и свободным. Если этот проект окажется под угрозой, это ослабит все наше общество.

Ален Эльканн. Но Нетаньяху был избран израильтянами?

Амос Гитай. Он был избран, потому что был сыном историка, который очень хорошо изучил деятельность Макиавелли. И потому что умело сталкивал разные группировки в стране.

Ален Эльканн. Как израильтяне воспринимают перемены в отношениях с Соединенными Штатами Америки, которые раньше были сильнейшим союзником Израиля?

«Рабин, последний день»

Амос Гитай. Несколько лет назад я поставил спектакль о конфликте между Иудеей и Римской империей, в которой ультранационалисты в Масаде хотели победить Римскую империю. А сейчас мы знаем, чем все это кончилось. Изгнание на столетия.

Ален Эльканн. Звучит пессимистично.

Амос Гитай. Я не могу себе позволить быть пессимистом, но мы сейчас живем не в очень хорошее время, и я надеюсь, что мои фильмы заставят некоторых людей задуматься.

Ален Эльканн. Как вы считаете, израильское правительство помешает вам с этим конкретным фильмом, будет вмешиваться?

Амос Гитай. Я с нетерпением жду выхода своего фильма. Ровно через двадцать лет после убийства Рабина. Премьера должна состояться в Большом зале филармонического оркестра в Тель-Авиве, всего в двухстах метрах от того места, где произошло убийство.

Ален Эльканн. То есть вы верите, что кино все-таки способ выражать политические идеи?

Амос Гитай. Мы с вами встречаемся в особый день, Йом-Киппур. Для всего еврейского мира это день памяти и размышления. А для меня это еще и день, когда я был ранен внутри горящего вертолета сорок два года назад в Голане. Мы летели, чтобы попытаться спасти подбитого израильского пилота. В Йом-Киппур вертолет был сбит сирийскими ракетами. Я был тогда студентом архитектурного факультета и должен был продолжить работу моего отца – архитектора школы Баухауз. Но когда вернулся из больницы, то решил стать кинорежиссером, а не архитектором. Я сказал себе: расскажу, о чем думаю. И с тех пор снимаю только те фильмы, которые считаю стоящими того, чтобы за них браться.

Ален Эльканн. Почему вы живете в Париже?

Амос Гитай. Я живу между своей родной Хайфой и Парижем. Приехал в Париж еще в 1980-е, когда снимал документальные фильмы, которые не очень хорошо принимали на родине. Приехал всего на несколько недель, и эти недели превратились в семь лет. После того как Рабина избрали в 1992 году, я вернулся в Израиль. За время, проведенное в Париже, узнал очень многое благодаря таким людям, как Жак Ланг, министр культуры, который содействовал моей работе.

Ален Эльканн. Что вы думаете об отношениях между еврейской диаспорой и Израилем?

Амос Гитай. Существует очень сильное чувство солидарности, и где бы в мире я ни бывал, всегда вижу в евреях чувство сострадания, сопричастности. Такая связь впечатляет.

Ален Эльканн. Этот новый фильм очень важен для вас?

Амос Гитай. Это часть целого корпуса моих работ, рассказывающих об огромной драме под названием Израиль. Я считаю, это важнейшая история, заслуживающая сильного экранного воплощения.

Ален Эльканн. У вас есть еще какие-нибудь новые проекты?

Амос Гитай. Кое-что связано с кино. Например, опубликуют мои интервью с Рабином. Собираюсь поставить пьесу на эту же тему в Авиньоне в следующем году. Изабель Юппер подала мне идею снять с ней в главной роли фильм о еврейских марранах[1] под названием Doña Grazia Nasi. ◆

Париж, 2015, сентябрь

HTTP://ALAINELKANNINTERVIEWS.COM/AMOS-GITAI-2/

Перевод с английского Анны Закревской

1. Марраны или мараны (*исп.* Marrano, от *араб.* محرّم – мухаррам – запрещенное) – термин, которым христианское население Испании и Португалии называло евреев, принявших христианство, и их потомков, независимо от степени добровольности обращения (конец XIV–XV вв.). – См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Марраны

message
to man
international film festival

Ира Корманнсхаус:

«МНОГО РАЗГОВОРНОГО КИНО»

Беседу ведет Елена Некрасова

Ира Корманнсхаус – куратор и переводчик, представитель German Documentaries в Восточной Европе.

Елена Некрасова. Можно сказать, что фестиваль «Послание к человеку» – один из главных фестивалей документального кино в России?

Ира Корманнсхаус. Если не брать в расчет какие-то провинциальные смотры, часто даже без конкурса, то на этом фоне «Послание к человеку» можно рассматривать как событие на российской фестивальной сцене. Но при этом он перестает быть профессиональным фестивалем. На мой взгляд, разумеется.

Елена Некрасова. Но в течение целого десятилетия, с момента своего создания, он воспринимался одним из лидеров. Не говоря уже о том, что это был первый такой кинофестиваль, возникший в постсоветской России.

Ира Корманнсхаус. Да, это правда. Но сейчас все по-другому. Одна из главных моих претензий к нему: мультиплекс «Великан» – совсем не фестивальная площадка. Из-за дурацкой музыки, которая там играет, атмосферы, из-за того, что там нет пространства для общения, места, где можно встретить не только тех, с кем и так ты знаком, но и кого-то нового, потенциального партнера, который, например, только что пришел в эту индустрию. Есть же такое необходимое условие для серьезного фестиваля. Профессионалу ведь надо не только ходить на какие-то просмотры, но и выполнить определенную программу, общаться с другими кинематографистами. А на последнем «Посланию...» даже проникнуть на показы было очень сложно. Не один раз честно отстояв сорок минут в очереди, я не смогла попасть в зал. Потому что в «Великане» не помещения, а какие-то коробки из-под спичек. Это место совсем непригодно для проведения арт-фестиваля. Там сейчас нет необходимых условий для работы профессионалов – отборщиков, продюсеров, тех, кто занимается этим видом кино. Нет видеотеки.

И еще… Самое важное, наверное. Фестиваль документального кино и короткого метра в спецпрограммах показывает больше фильмов, чем в основном конкурсе, и приглашает туда более или менее модных критиков, которые, видимо, в коммерческих интересах демонстрируют там свое любимое *полнометражное игровое* кино. Я это не могу воспринимать всерьез.

Елена Некрасова. Почему?

Ира Корманнсхаус. Ну на каком основании большой международный фестиваль документального кино и короткого метра должен ориентироваться на полный игровой метр? Я просто не понимаю, что он там делает. Есть отдельные случаи произведений, сделанных на грани документального и игрового кино, – о них я не говорю. Я также понимаю, что Петербургу до сих пор не удалось создать полноценный фестиваль игрового кино. Видимо, они не согласны с тем, что вот уже двадцать лет делает на своем «Фестивале фестивалей» Александр Мамонтов, показывая в основном зарубежных призеров. «Послание…» и «Фестиваль фестивалей» – два самых больших питерских кинособытия. Если власти города это не устраивает, то почему с Мамонтовым или с кем-то другим не обсуждается идея расширения его форума до большого полноценного мероприятия? Вместо этого трансформируют формат «Послания…», предлагая различные дополнительные программы, которые носят более или менее случайный характер. По принципу «хочу это показать».

Я специально утрирую и даже не буду обсуждать в некотором роде «безобразие на Дворцовой». Я имею в виду церемонию открытия. Ну хорошо, городу нужно было представить большое мероприятие. Но почему открытие было 25 сентября, а фестиваль официально открылся лишь 27-го? Почему на открытии неигрового смотра награждают актрису[1], почему там поют песни на английском языке? И после всего этого карнавала – участники в это время уже на банкете – показывают обрезанный на две трети трехчасовой документальный фильм? Если знаменитая актриса, как она сама говорила, сняла документальный фильм, то почему бы его не показать? А концерт на главной площади города дать потом?

Елена Некрасова. Если вернуться к программам. «Послание к человеку» позиционирует себя как международный кинофестиваль, а в его национальном конкурсе вам удалось увидеть что-то интересное?

Ира Корманнсхаус. Мне, конечно, интересно познакомиться с любыми новостями национального кинематографа, но фестиваль должен быть и по-настоящему международным. В 1990-е так и было. В этом году национальный конкурс и принцип его формирования не были понятны. Вот, например, там был один наполовину немецкий фильм. Режиссер училась в Берлине. Его не только нельзя назвать документальным, но скорее следует определить как бездарный. Речь идет о фильме «Заплыв»[2]. Я не понимаю, что подобные работы делают в конкурсе «Послания…».

1. Настасья Кински.

2. Режиссер Кристина Паустиан. – *Прим. ред.*

«Зовите меня Марианной», режиссер Каролина Белавская (Польша). Гран-при

Новые российские фильмы я смотрю либо на «Флаэртиане», либо на «Артдокфесте». Специально для этого туда езжу. А «Послание…» не является теперь для меня удачным для этого местом. Если раньше я садилась в видеотеке и смотрела все, что мне нужно, то теперь если я не попадаю в зал, то не могу работать. Правда, и на «Артдокфесте» у меня уходит три дня на то, чтобы убедить организаторов найти удобное место, поставить аппаратуру, сделать так, чтобы привезли диски. Но я знаю, что там это будет осуществлено. На «Послании…» работать практически невозможно. Самые лучшие в этом отношении условия для профессиональной работы – в Перми. Там вообще никого ни о чем просить не надо.

Елена Некрасова. Может быть, показы в «Великане» – это попытка привлечь молодежь? Кроме открытия на Дворцовой на «Послании…» в этом году было много нового. Например, национальный конкурс судило жюри не профессионалов, а философов.

Ира Корманнсхаус. Вы думаете, что молодежь только и жаждет ходить в такие империи попкорна, как «Великан»? В принципе, привлекать молодых – это нормальный ход, правда, я не понимаю, почему это нужно делать такими грубыми методами, разрушающими фестиваль. Что же касается жюри философов, на мой взгляд, это хорошая идея. В конце концов, документальное кино – своего рода образное, многоуровневое размышление об обществе. Так что социологам или, вот как здесь, философам прямая дорога на интеллектуальный фестиваль.

Елена Некрасова. Можно сказать, что документальное кино – это увлечение для элиты?

Ира Корманнсхаус. Я не уверена, что это лишь увлечение. Многое тут зависит от самого кино, от работы со зрителем, от активности фестивальных команд, в том числе и от киноклубов, которых, к счастью,

«Церемония», режиссер Елена Ласкари. Приз за лучший полнометражный документальный фильм национального конкурса

становится все больше и больше. Они часто показывают именно документальное кино, что, конечно, связано с тем, что во время кризиса на него всегда увеличивается спрос. Почему у Павла Печенкина на «Флаэртиане» все хорошо? Потому что он работает круглый год. И не только проводит фестиваль, у него шестизальный кинотеатр показывает интересное кино, киноклуб демонстрирует его в школах, интернатах и много где еще.

Елена Некрасова. Такой проект – жюри прессы, жюри философов – выглядит популистским. Все-таки в России мало смотрят произведения док.

Ира Корманнсхаус. Мне кажется, проблема тут шире. В этом году после екатеринбургского фестиваля «Россия» – я его ценю за показы фильмов не только из Москвы, но из других регионов, а также за показ научно-популярного кино – я побывала на биеннале современного искусства. Там был выставлен почти исключительно один видеоарт. И в очередной раз убедилась в том, что мы живем во времена, когда визуальная культура мало кого интересует. Нигде, кроме как у элиты архитекторов, не идет поиск визуального выражения. В основном поиск слов. Преобладает культура говорения. Почему так происходит, сложно сказать. Либо режиссеры документального кино, в том числе и российские, не справляются с версиями ответов на современные вопросы, либо с ними не справляются фестивальные отборщики. Кстати, я это свое мнение высказывала организаторам «Флаэртианы». Там в основном именно разговорное кино было представлено.

Елена Некрасова. А что они вам сказали?

Ира Корманнсхаус. Ответа не получила, но я знаю, что они внимательно читают и принимают всерьез критику. Мне нравится, что они постоянно стараются улучшить результат своих трудов и обязательно

после фестиваля посылают анкету с просьбой о критике. В этом они уникальны.

Елена Некрасова. Если вернуться к проблеме визуальности. Она существует только в России или в Западной Европе тоже?

Ира Корманнсхаус. Идеи ведь летают в воздухе. Это международное явление. Слов столько, что последнее время я бы даже ставила слово «кино» в кавычки. В качестве примера яркого визуального кинематографа за последнее время приходит в голову всего один – немецкий фильм «Семь раз в день жалуемся на нашу судьбу и ночью встаем, чтобы нам ничего не снилось»[3] молодого автора Зузанны Марии Хемпель, который только что получил главный приз на кинофестивале «Документ АРТ» в Нойбранденбурге. Может быть, еще «Майдан» Сергея Лозницы.

Елена Некрасова. А в чем, на ваш взгляд, причина отхода от визуальности?

Ира Корманнсхаус. Не знаю. Может быть, из-за своеобразной телевидеонизации документального кино, которая происходила в 1990-е годы и которую я не могу не критиковать. С другой стороны, в те же годы действовал Сергей Дворцевой со своими прекрасными картинами. Даже если Леня Гуревич[4] был не очень согласен с эстетикой «Хлебного дня»[5], в любом случае речь идет о визуальном фильме. Сегодня этого нет.

Елена Некрасова. Российское документальное кино сейчас на подъеме по сравнению с минувшими десятилетиями? У вас есть ощущение, что появилась новая генерация режиссеров – Рудницкая, Полунина, Куров?

Ира Корманнсхаус. Я вот на «Флаэртиане» смотрела работы пермских студентов и нашла там талант. Собственно, это всего одна девушка, но посмотрим, как она будет развиваться. Сейчас не время ярких звезд в документальном кино. Если брать 1990-е, то тогда большой тройкой считались Дворцевой, Манский и Косаковский. Хотя на самом деле важны не конкретные фамилии, а само ощущение, что звезды тогда были. Сейчас такого ощущения нет. Ну кто еще кроме Алины Рудницкой? Полунина – нет. Это, конечно, мое мнение. Да, человек очень по-русски делает один фильм раз в шесть лет, но та же «Варя», на мой взгляд, не самый лучший фильм. Возможно, все дело в том, что сейчас отсутствует осмысленное понимание мотивов создания фильма. Можно взять камеру и снимать. А будет ли там значимый смысл – уже второй вопрос. Я, конечно, утрирую.

Когда нет полноценного финансирования, кино можно снимать на мобильный телефон. Да, есть множество недорогих монтажных программ. Но это с самого начала создает соблазн снимать ради самих съемок, что, однако, снижает качество. По принципу тех пятнадцати минут славы по Энди Уорхолу. Да и само время что-то не тянет на переосмысление. Мне кажется, все мы более или менее находимся в глубоком сне. И Германия, как и Европа в целом, не отличается в этом от России. Что происходит в Азии, мне сложно судить. А в Штатах есть только пара интеллектуалов. И всё. Уже хотя бы поэтому жюри из философов – очень интересная идея.

3. Sieben Mal am Tag beklagen wir unser Los und nachts stehen wir auf, um nicht zu träumen. – *Прим. ред.*

4. Леонид Абрамович Гуревич (1932–2001) – сценарист, режиссер, критик, киновед, выдающийся мастер-документалист, учитель многих сегодняшних режиссеров дока.

5. «Хлебный день» (1998) – фильм Сергея Дворцевого.

Елена Некрасова. Это потому что у нас сейчас слишком много возможностей? Информационных, технологических, содержательных.

Ира Корманнсхаус. Не только из-за возможностей. Прежде всего идет постепенная деградация общественного обсуждения. На фестивалях это может происходить в кафе, просто в фойе. Я намеренно не беру формат «круглых столов», где говорят те, кто часто выступает ради выступления. Меня интересует формат как проблемного и глубокого зрительского, так и профессионального обсуждения. Этого теперь практически нет. А ведь кино можно обсуждать на том же Фейсбуке. Но и этого мало.

Елена Некрасова. В русскоязычном Фейсбуке самая масштабная дискуссия была связана с «Левиафаном» Андрея Звягинцева. А в Германии что обсуждают? Есть какие-то громкие события, такие как американский документальный сериал «Холокост», который показывали в конце 1970-х?

Ира Корманнсхаус. Если случается такое событие, то оно скорее связано с качеством содержания, с контентом, нежели с художественной формой. У таких картин, как правило, публицистический аспект. В Германии относительно недавно был показан фильм про лекарство, которое провоцировало рождение неполноценных детей в 50–60-х годах прошлого века. Долго шли к тому, чтобы производитель признал свою вину и попросил прощение, и наконец года три назад на эту тему был снят игровой фильм. Кстати, довольно неплохой. А вот документальный был сделан позже, и его показали уже после игрового. Можно сказать, что и те, кто не очень врубился в проблему, могли в конечном счете посмотреть этот фильм.

Мы больше всего заняты выбиванием денег у государства на нужды кино. Не только документального, но и игрового – авторского в широком смысле слова. У нас те же проблемы, что и у вас. Снимать любой серьезный фильм без участия телевидения теперь почти невозможно. На поиски финансирования, как правило, уходит года три. Потом картина ходит по фестивалям, а в конце пути показывается по телевидению. Если удастся, конечно. Хотя, надо отметить, в последнее время в кинотеатрах документальные ленты показывают больше. Но и среди них тоже очень много разговорного кино.

Елена Некрасова. Есть что-то из российской продукции, что произвело на вас сильное впечатление?

Ира Корманнсхаус. Телевизионный проект Ирины Васильевой из студии «Фишка-фильм». У нее был разговор с Григорием Померанцем, из которого она сделала фильм «Возможна ли чистая совесть?». Он очень простой по форме. Ира ни разу не появляется в кадре. Весь фильм мы видим Померанца и Миркину. Но это получилось настолько мощно и емко, что, если такое показать по телевизору и как следует продвинуть, это может стать привлекательным для очень большой аудитории. Но для этого люди должны включить свои мозги.

Елена Некрасова. У нас продажа прав на телевидение приносит очень небольшие деньги. Какую роль в выживании дока играет телевидение Германии?

Ира Корманнсхаус. Немецким телеканалом чаще всего финансируется только какая-то часть производства. Готовый продукт покупают реже. К сожалению, у нас нет аналога французской системы, по которой каналы просто обязаны финансировать производство национального кино. О подобном нам остается только мечтать. Правда, продюсеры у нас не настолько жадные, как российские. Если автор прославлен, получил какие-то международные призы, тогда можно подать заявку в федеральный фонд. Но, скорее всего, это будет какой-то земельный, или, как у вас говорят, региональный, фонд. Как правило, там требуют, чтобы предоставленные деньги были потрачены в том самом регионе – да еще и сверх полученной суммы. Они заинтересованы в экономическом и политическом аспектах, а не в создании собственно культурного продукта.

Елена Некрасова. Есть список тех авторов, под имена которых деньги на кино дают охотней?

Ира Корманнсхаус. Я бы не назвала это киноискусством в высоком смысле. Это скорее разного рода неигровые форматы – передачи, телесериалы. И конечно, им нужна определенная тематика, причем в разные времена разная. Например, тема двадцатипятилетия падения Берлинской стены. Или в прошлом году это было столетие начала первой мировой войны. Юбилеи, круглые даты, исторические события…

Елена Некрасова. Все, как у нас. А в чем тогда специфика германского неигрового кинопроизводства? На что немецкие продюсеры и режиссеры жалуются, чего хотят?

Ира Корманнсхаус. Разница, пожалуй, в том, что у нас более развито гражданское общество. Немецкая гильдия документалистов достаточно активно борется с нежеланием государства финансировать в нужном объеме неигровое и авторское кино. В России я этого не вижу. Здесь, насколько я понимаю, это вопрос государственной кормушки и того, сколько процентов бюджета удастся автору заставить продюсера потратить на кинопроизводство. ◆

Александра Новоженова, Глеб Напреенко

ЭФЕМЕРНЫЙ ФОРМАТ

Это была самая короткая и тихая Московская биеннале за всю ее историю. Закрылась она примерно за месяц до установленного срока без всякого шума. Ни ОМОН, ни ФКСН не врывались в Центральный выставочный павильон ВДНХ. «Центр «Э» и православные активисты не нашли для себя в экспозиции ничего интересного. Говорят, просто кончились деньги на аренду оборудования. Похолодало, световой день сократился, ВДНХ подвисла в безлюдье между концом лета и началом зимы. Последние несколько дней своего существования без всяких объявлений экспозиция под названием «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия» стала работать на два часа меньше, а потом совсем закрылась.

Хотя Владимир Мединский называет биеннале в официальных интервью структурообразующим событием культурной политики, на открытие он не приехал (демонстративный неприезд на открытие нежелательного выставочного события из области современной культуры – вопрос, который решают тихо, – ныне любимый управленческий прием), а бюджет сократили так, что биеннале не смогла доработать до конца. Зато нехватка денег на логистику, производство и транспортировку работ привели к тому, что выставка стала хотя бы формально похожа на экономически и политически «прогрессивные» биеннале мира вроде «Манифесты» в ее лучшие годы, Стамбульской и Берлинской биеннале.

Громоздкие инсталляции, собирать которые должна была целая толпа волонтеров, и объекты, которые вечно не успевали на открытие из-за таможни, просто перестали быть проблемой. Монтаж сделали перформативной частью самой выставки – первые десять дней

←
Элс Дитворс. «Череп-3»

работы Московской биеннале художники на месте лепили, строили и рисовали свои произведения. Все эффектные и пластичные скульптурные и инсталляционные работы – вроде гигантской «Карты третьего мира» Цю Чжицзэ, глиняного черепа с зубами-куклами и т.п. – производились на месте. У входа в реальном времени рассыхалась глиняная статуя застрелившегося Маяковского (Анатолий Осмоловский); Андрей Кузькин лопал шарики гвоздями; украинская художница Алевтина Кахидзе трижды в день выходила в эфир биеннального телевидения с новостями прошлого, настоящего и будущего, фантазируя оптимистичные сценарии для Украины; французский художник Фабрис Ибер рисовал портреты всех желающих нефтью; Анна Ермолаева устраивала демонстрации с участием нанятых через «массовку.ру» волонтеров за современное искусство и против него одновременно, а со сцены каждый вечер выступали приглашенные интеллектуалы из художественного и других миров – от художника Микеланджело Пистолетто до бывшего греческого министра финансов Яниса Варуфакиса.

Правда, у биеннале даже после сокращений осталось три куратора (изначально у каждого из них должен был быть свой экспозиционный проект), но урезания бюджета привели к тому, что все трое работали над одной площадкой, а образовательная часть биеннале по сути слилась с выставочной, ставку сделали на медиаоживление, «событийный» формат, а SMM-менеджмент стал частью собственно экспозиционного проекта. Посреди павильона работал медиамозг, в котором трудились критики и социологи, ведшие документацию в блоге биеннале, для которого была использована платформа уже раскрученного проекта SYGMA.RU, специализирующегося на вторичном продвижении культурного контента. Нанятые на десять дней событийной части интеллектуалы ежедневно исполняли brain workouts – садились где-нибудь посреди в кружок, чтобы побеседовать между собой, скажем, о феномене номадизма.

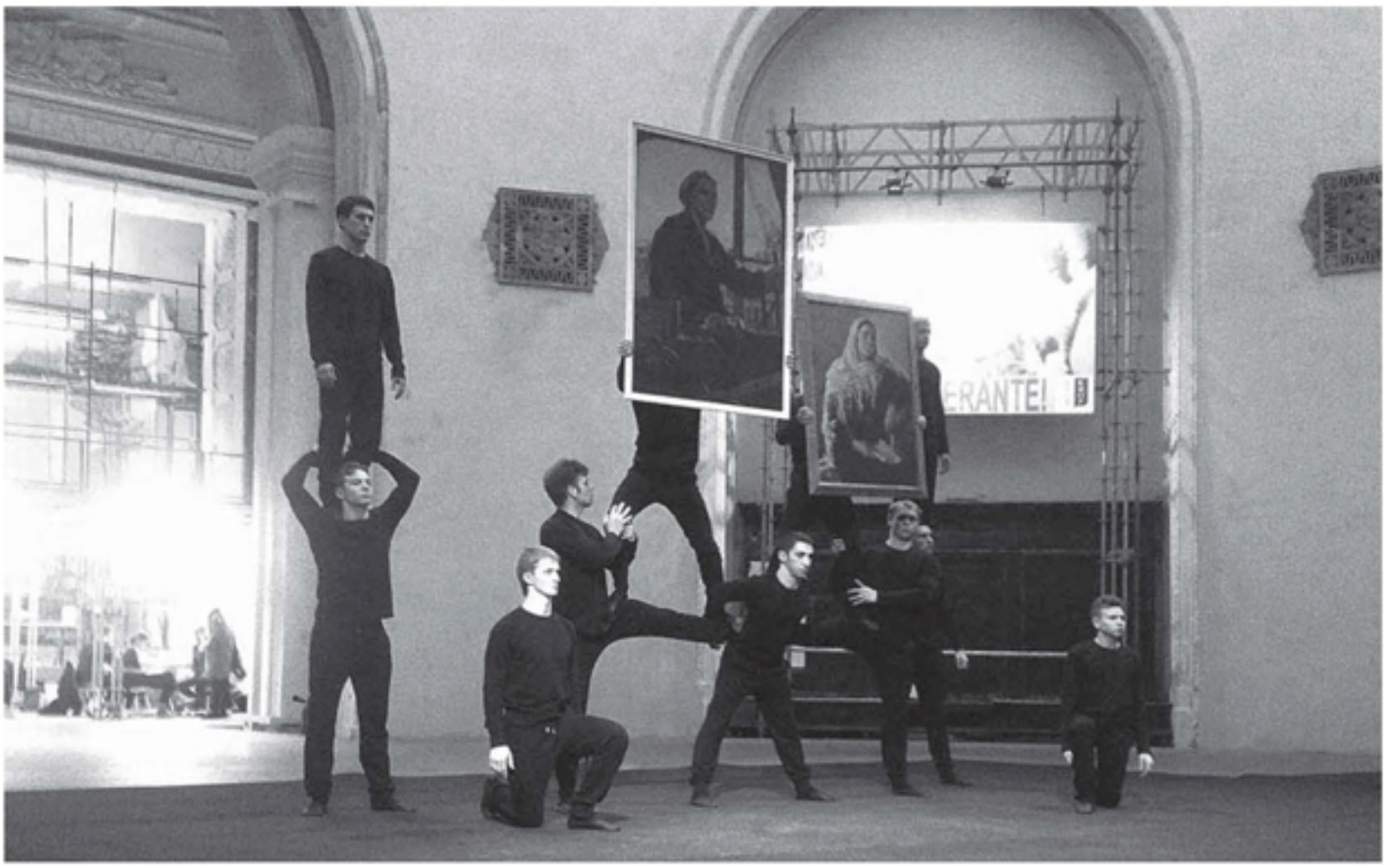
И не было бы никаких проблем в этом «эфемерном» формате, экономически куда более этичном, чем предыдущие выпуски биеннале, – просто, несмотря на внимание к перформативной, событийной части, биеннале не смогла стать событием для Москвы, превратившись в некий формальный отчет о проделанной в современной культуре работе. Было ли это потому, что вся тема «Острова Евразия…» и сосуществования глобального Востока и Запада служила как бы мягким эвфемизмом для тех конфликтов, которые разворачиваются в России, – привычный критический дискурс, профессионалы которого были приглашены на биеннале, казался анемичным и проседающим, чересчур правильным и осторожным. Видимо, именно потому, что бушующие где-то на картах мира конфликты, пересказанные в перформансах и инсталляциях как бы наглядным, общедоступным языком эстетического, все же оставались непереводимыми для случайных посетителей. Никак не увязывались с их насущным.

Открытие 6-й Московской биеннале современного искусства

Формальность проекта как раз и заключалась в невозможности это увязывание осуществить. Так, brain workouts – публичные беседы интеллектуалов – строились без особенной заботы о том, чтобы вовлечь в них публику, а отчетный блог биеннале, казалось, был задуман, чтобы перекодировать произведения в еще более специальных философско-теоретических терминах – партиципаторность, в формате которой строилась биеннале, так и осталась просто форматом. Но это то, как только и может сейчас, по-видимому, существовать живущая на государственные деньги биеннале. Мягкие, но настойчивые экономические репрессии, с одной стороны, принуждают ее принять более этичную экономическую модель без волонтеров и сверхтрат на инсталляции-аттракционы, а с другой – ввергают ее в интеллектуализированную эвфемистичность, адресат которой остается непроясненным.

Вроде бы ясно, что сегодня функция «центральной» выставки современного искусства понимается как гражданская, а не только как эстетическая, но это гражданское высказывание, претерпевая множество переводов и переносов, остается неуслышанным.

Если революционные интеллигенты прошлого, с которыми любят соотносить себя художники, и могут быть профессионалами в чем-то, то именно в переводе с общего языка на интеллектуальный, а с интеллектуального – на общий. Такой общий язык может становиться основой для кооперации разных классов, для разрешения их общих организационных задач. Но биеннале в рамках своего «общекритического» формата озабочена в основном не этим переводом, а «медиацией культур» внутри глобальной художественной системы. Ежедневное ток-шоу китайской писательницы Мянь Мянь и немца Николауса Шафхаузена, одного из трех кураторов биеннале, как раз было шуткой

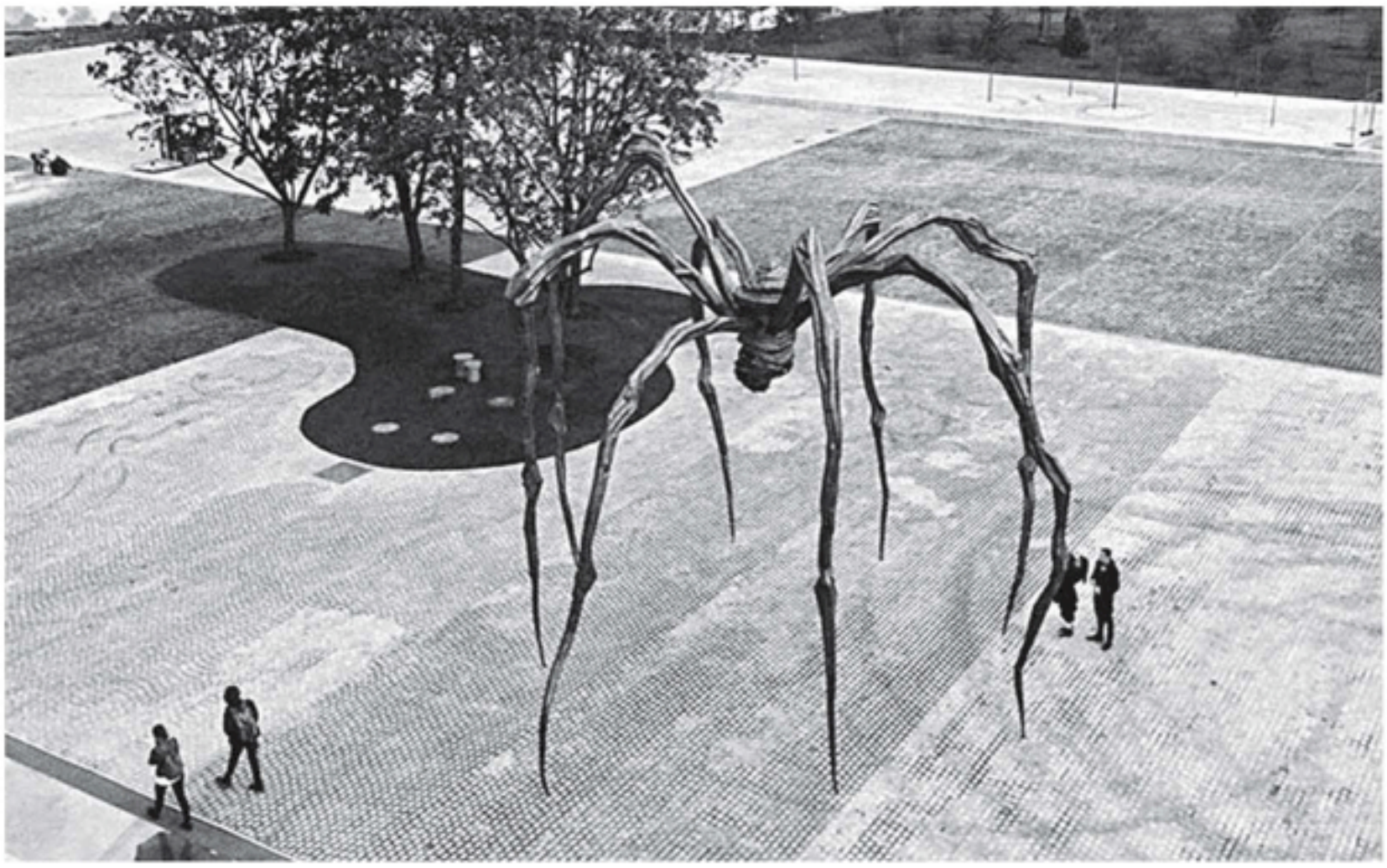


Ежедневный перформанс дагестанской художницы Таус Махачевой

про перевод, но перевод не между классами, не способными говорить на одном языке, а с локального на глобальный язык и обратно.

Двое культурных профессионалов с международными репутациями, приглашенные на проект в страну, времени на изучение которой у них было в обрез, вместо того чтобы вникать во всю ее сайт-специфичность за сжатые сроки или формально делать проект «в контексте», ориентируясь на поверхностные обстоятельства места и времени, предпочли болтать в декорациях ток-шоу обо всем и ни о чем все первые десять дней «событийной части» биеннале. Шутка этого ток-шоу заключалась в неизбежной утрате смысла, которая сопутствует такому тройному переводу, а несмешной эту шутку делало то, что взаимное недопонимание культур – проблема куда менее важная, чем недопонимание интеллектуалов, которые производят биеннале, и публики, которая даже не может до этой биеннале дойти. А если доходит, то остается во всю эту слегка испуганную «эстетику взаимодействия» никак не вовлеченной.

И дело тут совсем не в эфемерной и незрелищной эстетике, на которую некоторые критики списывали провал. Не только Московская биеннале, но и многие другие выставки современного искусства последних месяцев сталкиваются с фактом собственной изоляции, своей невидимости и неслышимости для внешнего мира. Здесь такой гигант, как биеннале, оказывается в одной ситуации с самоорганизованными инициативами вроде недавно открывшейся выставки «И – Искусство. Ф – Феминизм. Актуальный словарь» или ежегодного фестиваля активистского искусства «МедиаУдар».



Луиза Буржуа. Скульптура «Маман». Площадь перед музеем «Гараж»

Биеннале сослали из Манежа, где она проходила два года назад, на ВДНХ, урезали ей бюджет и похоронили досрочно «по экономическим причинам». Феминистской выставке-словарю отказали все общедоступные площадки, и ее кураторам пришлось разместить экспозицию на закрытой территории НИИ ДАР, куда могли попасть по паспортам только специально записавшиеся посетители.

На «МедиаУдар» в галерее «Красный» вторглись члены движения «Антидилер» во главе с депутатом от ЛДПР Дмитрием Носовым, напоминавшие, по замечанию активистки Леды Гариной, опричников, и обвинили организаторов в демонстрации детям якобы неподобающих для несовершеннолетних материалов о сексуальности, ЛГБТ и наркофобии – после чего выставке пришлось покинуть площадку.

В это же время в Манеже с помпой и при участии Владимира Путина и патриарха Кирилла открылась выставка «Православная Русь. Моя история. XX век. 1914–1945. От великих потрясений к Великой Победе» и сопровождающая ее экспозиция «Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945 гг.», информация о которых транслируется всем жителям Москвы: их реклама расклеена чуть ли не в каждом вагоне метро и демонстрируется по Первому каналу.

Любопытно, что именно в ситуации такого отсутствия информации в медиа (и соответственно внимания широкой общественности) все перечисленные выставки современного искусства, затрагивая проблему языка и перевода, пытаются в меру своих возможностей и организационной специфики штурмовать блокаду, в которой они оказались. Их попытки, конечно, проблематичны: в первую очередь потому,

AES+F. Inverso Mundus

что прямое и косвенное давление со стороны государственной власти торжествует над ними. Но также и вследствие того, как именно авторы и участники этих проектов пытаются обратить свою речь вовне – за пределы блокады. И если с первым – с фактом государственного насилия – критикам поделать, увы, вряд ли что-то удастся, то на второе – на стратегии говорения и пересечения границ – мы можем обратить сочувственное аналитическое внимание.

Пожалуй, наиболее отчаянной и спорной из таких попыток размыкания привычных социальных границ стали представленные на «МедиаУдаре» работы «Союза выздоравливающих», коллектива авторов, называющего своей задачей «реабилитацию безумия в его художественном, интеллектуальном и институциональном аспектах» (цитата из группы «Союза...» в Фейсбуке). Аудиоспектакль «Обучение нормальности», в котором были использованы монологи пациентов нижегородской психиатрической больницы, оказался не патрициПаторным проектом, задающимся вопросом, например, о желаниях этих пациентов, а относительно традиционной акустической композицией, составленной участниками «Союза». Дав сперва голос пациентам больницы, авторы «Обучения нормальности» в итоге крайне редуцировали их речь, подчинив ее форме аудиотрека. Такой подход к созданию аудиоспектакля структурно идентичен социальной обратимости их вылазки за пределы сообщества соратников по искусству.

«Марафон признаний» – перформанс, придуманный московским художником Павлом Митенко, участником «Союза выздоравливаю-

щих», и режиссером из Гватемалы Ренато Боррайо Серрано, – предлагал всем желающим рассказать о своей социально порицаемой тайне по принципу каминг-аута. Предполагалось, что «Марафон» эмансипирует участников перформанса, но скорее он обнаружил проблематичность эстетизации каминг-аута в таком формате. Высказывание скрытого, лишенное социальной прагматики, обернулось личным эксгибиционистским наслаждением. Монологи, произносимые в кругу сочувствующих зрителей (наподобие групп анонимных алкоголиков), оказались не способом сместить социальные границы, не политическим актом, но орудием упоительного единения коллектива единомышленников. Недаром один из воодушевленных комментаторов перформанса в Фейсбуке вспомнил о дружеской игре «верю – не верю», где надо угадывать: признается участник игры в чем-то настоящем или выдумывает?

Зависание между обращенностью к сообществу единомышленников или к непосвященному зрителю характерно и для феминистской выставки «И – Искусство. Ф – Феминизм. Актуальный словарь» кураторов Ильмиры Болотян, Марины Винник и Микаэлы. Выставка построена по принципу словаря: каждая представленная на ней работа иллюстрирует то или иное ключевое понятие гендерной теории.

Проблема неясности адресата экспозиции была подробно проанализирована в статье Эллы Россман «Перевод с феминистского на феминистский», опубликованной на сайте Openleft.ru. Россман констатирует, что проект «сигнализирует о необходимости включения феминистской повестки в более широкую общественную дискуссию». Действительно, выставка стала скорее точкой консолидации сообщества уже феминистски мыслящих художниц (ценно, что подбор работ осуществлялся по принципу opencall), чем орудием просвещения. Но важно помнить, что во многом это замыкание стало следствием вынужденного размещения выставки на площадке с ограниченным доступом. ◆

Виктор Никитин

50-е. КИЕВ. ПАРАДЖАНОВ

Виктор Александрович Никитин родился в 1925 году в подмосковной Ивантеевке. В начале 1943-го, бросив школу, ушел на фронт, после мобилизации поступил во ВГИК на художественный факультет. Работал на киностудии «Союзмультфильм» художником-постановщиком и художником-мультипликатором. «Снегурочка», «Пастушка и трубочист», «Сказка о золотом петушке», «Детство Ратибора», «О прекрасной Василисе Микулишне», «Как грибы с горохом воевали», «Мороз Иванович» – далеко не полный список мультфильмов, над которыми он работал.

Знакомство Никитина и Параджанова связано с совместной работой над картиной «Андриеш» (1954), полнометражным дебютом режиссера (с Яковом Базеляном).

Воспоминания о Сергее Параджанове Виктор Александрович написал в 1991 году. Общая тетрадь с его записями хранится в Музее кино (фонд 1111, оп. 1, ед. хр. 93). Материал (с сокращениями) публикуется с любезного разрешения автора.

В этих небольших по объему записях о Сергее Параджанове я преднамеренно не касаюсь его взглядов на искусство, не оцениваю фильмы, не говорю о работе режиссера на съемочной площадке.

Я вспоминаю о Параджанове-человеке, незаурядной личности, на формирование которой влияло время, в которое мы жили.

Весна. Начало апреля. Небольшой подмосковный городок[1], где я тогда жил. Я только что вернулся с этюдом домой и слышу в комнате оживленный разговор. Отец разговаривает с незнакомым мне гостем. Раздеваюсь, вхожу. Вижу молодого мужчину с наружностью южанина.

– Здравствуй, Виктор!

←
Киев. 1950-е

1. Ивантеевка. Там родился и до сих пор живет Виктор Александрович Никитин.

– Здравствуй!

– Я Параджанов Сергей. Вот разыскал тебя наконец-то. Нужно поговорить. Я тоже из ВГИКа.

Вот так и состоялось наше знакомство. Оказалось, что мы учились во ВГИКе почти в одни и те же годы[2]. Я на художественном факультете, он на режиссерском, но знакомы не были.

Я защищал свой диплом и, как обычно все студенты, ходил смотреть работы художников, развешанные в мастерских. Сергей тоже пришел посмотреть и, по его словам, увидев мой диплом, загорелся идеей сделать свою дипломную режиссерскую работу тоже на эту тему. Далее последовали непомерные восторги в адрес моих эскизов и рисунков. Разговор был такой шумный и непривычный для нашего дома, что мой отец иногда заглядывал в приоткрытую дверь – не поссорились ли мы?

Забегая вперед, скажу, что в то время я был, по молодости лет, непримирим в творческих вопросах. Сергей, вероятно, тоже, но не помню, чтобы на протяжении всей нашей дружбы когда-либо между нами пробегала туча.

Мой диплом был сделан по книге молдавского поэта Емилиана Букова[3] «Андриеш». Книга, написанная стихами, привлекала поэтичностью, безудержной фантазией, сказочностью образов добра и зла и, наконец, драматичной судьбой героев. Все это заинтересовало Сергея, и он, сделав свой режиссерский диплом, решил снять фильм на эту же тему. Добился одобрения на Киевской студии. И вот пришел предложить мне стать художником-постановщиком на этой картине. Он в Киеве, постановка «Андриеша» утверждена, и я *должен* (он сделал акцент на этом слове) работать с ним.

Я отказался. Ведь я уже три года работал на «Союзмультфильме» и менять свои планы на будущее пока не хотел. Да и опыта в большом кино у меня не было.

Что тут началось! На меня обрушился шквал доказательств моей неправоты!

– Ты закопаешь себя в этом болоте! Пойми же, это ведь серое благополучие – ваша студия «Союзмультфильм». Да и режиссеров-то у вас там нет!!! С кем ты будешь работать?!

– Сережа, но даже если студия – это болото, то оно все же кормит меня. Найти постоянную работу для меня сложно, ведь я живу не в Москве и оторван от всего, с чем связана работа художника. У меня нет никаких связей и знакомств. После Киева я окажусь просто на мели.

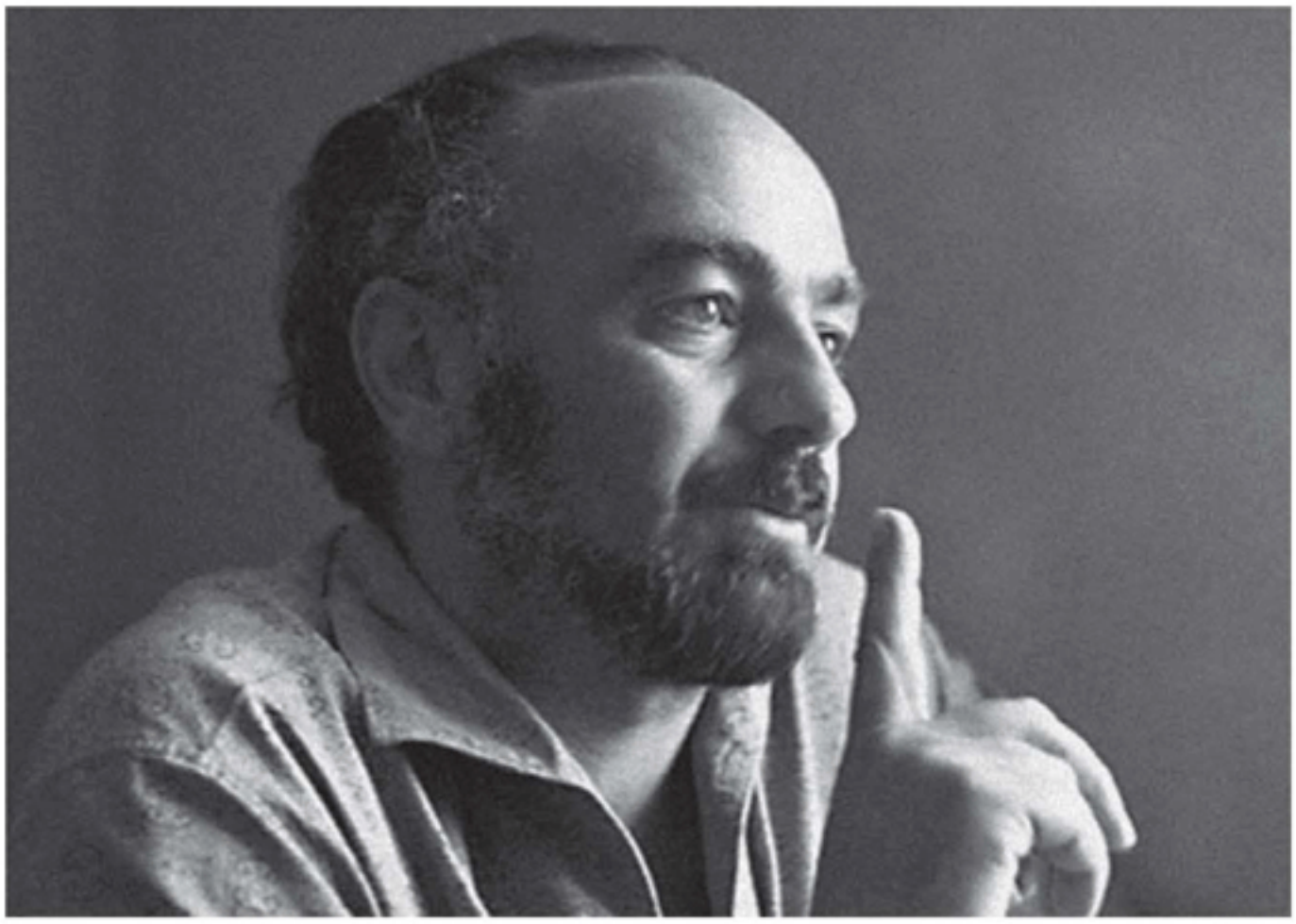
– Давай-ка сделаем вот что. Завтра же ты приедешь к двенадцати в «Детгиз». Я буду ждать тебя там и познакомлю с моим другом. Он редактор. Работой ты будешь обеспечен. Сделаешь книжку. Это же будет гениально! А в Киеве мы сделаем фильм. Ты был в Киеве?

– Нет.

– Нет??!!! Тогда даже разговаривать не о чем. Всё, решено!

2. Сергей Параджанов окончил ВГИК в 1951 году, Виктор Никитин – в 1950-м.

3. Буков Емилиан Нестерович (1909–1984) – прозаик и поэт. Родился на юге Бессарабии. После присоединения Бессарабии к СССР в 1940 году жил в Молдавской ССР.



Сергей Параджанов

Я упирался, но возможность познакомиться с «Детгизом» привлекла меня, и я согласился приехать в назначенное время.

Забегая вперед, скажу, что до сих пор мне не приходилось встречать человека, у которого было бы столько друзей, сколько было их у Параджанова. Друзьями чаще всего становятся благодаря близости взглядов, интересов, профессий – среди друзей Сергея я видел столь не похожих друг на друга людей… возраст, интеллектуальный уровень, социальное положение, круг увлечений – все у них было разное.

Знакомство мое с «Детгизом» действительно благодаря Сергею состоялось, и не его вина, что я там не сделал ни одной книжки. Но это уже другая история.

Окончательного согласия работать в Киеве я не дал, но договорились так: Сергей вылетает в Киев и, как только будет готов первый вариант сценария, он вышлет его мне. Я его читаю и отсылаю обратно со своим мнением. И тогда решим дальнейшее.

Через некоторое время появляется Сергей со сценарием в моем доме, так же неожиданно, как и в первый раз.

– Вот, прочитай! Это будет потрясающе! Ты увидишь!

Нужно сказать, что в дальнейшем я заметил, что у Сергея существовала своя особая система оценок. Чаще всего двухбалльная. Или «потрясающе, гениально!», или «потрясающее дерьмо».

Сначала такой подход в суждениях об искусстве может показаться уж слишком упрощенным. Но думаю, что в случае с Параджановым этого сказать нельзя: природа этой категоричности в его рано сложившейся художнической натуре. В выстраданности взглядов. Позже, когда я узнал Сергея чуть ближе, меня не переставала удивлять широта

его интересов, его страстная любовь к живописи, музыке, декоративному искусству, народному творчеству.

Я взял сценарий. Обещал быстро прочитать его и отправить – вместе с решением о моем участии в работе. Уже через три дня я исписал целую школьную тетрадь – там были заметки не только о сценарии, но и о моих взглядах на кинематограф. Получилось нечто вроде толстовского трактата о том, «что же такое искусство».

Господи, до чего же наивны, вероятно, были мои «откровения». Помню только, что сценарий я не пощадил.

Через несколько дней пришло письмо от Сергея. Как сейчас помню кричащие строки: «Что ты наделал?!! Зачем ты написал это письмо?! Ты убиваешь меня. Я рыдал, прочитав его».

Не знаю, так ли это было на самом деле. Но в дальнейшем мне пришлось привыкать к такого рода всплескам эмоций в его письмах ко мне. В этом письме было больше восклицательных знаков, чем слов.

Вскоре Параджанов снова появился в Москве, и мы решили, что я сделаю только эскизы декораций и буду приезжать в Киев по вызову, когда в этом будет необходимость. Вскоре выяснилось, что необходимость возникала довольно часто, и я приезжал в Киев на неделю-другую, и зимой, и весной, и летом.

Киев мне показал Сергей. Он умел это делать. Сколько же в нем было неутолимой энергии. В те дни, когда я приезжал в Киев, он почти не оставлял меня одного. С утра и до полуночи он водил меня по всему городу, не считаясь с моим настроением и со своими делами на студии. К концу дня я валился с ног, а он еще предлагал мне что-то посмотреть. Восхищаясь сам, он непременно ожидал не меньшего восхищения и от других. И искренне недоумевал, если восхищение других было не столь бурным, как должно быть, по его представлениям. Он как-то не допускал, что другие не видят так, как видит он.

Мне кажется, что у него была такая ненасытная жажда красоты, которую утолить было невозможно. Не отсюда ли такая страсть к разного рода собирательству красоты. Еще некуда было помещать эту красоту: когда я приезжал в Киев, Сергей жил в общежитии и, кроме кровати, на которой он спал, да ящика в общем шкафу для одежды, у него ничего не было. Но в этой, прямо скажем, небогатой комнате над его кроватью висела репродукция изумительного профильного портрета молодой женщины кисти известного итальянского художника эпохи Возрождения Антонио Поллайоло[4]. А на шкафу стояла целая семейка чудных горшков черной керамики из Закарпатья. С восторгом показывал он мне эти сокровища, ожидая такого же восторга от меня.

– Посмотри, как это написано! А вот это?

И доставал из ящика настоящего Сарьяна – букет цветов, написанный гуашью.

– Посмотри, какая поверхность, цвет и форма у этого чугунка, – нежно гладя его ладонью, как будто чугунок был живой, говорил он.

4. Антонио дель Поллайоло (1433–1498) – флорентийский живописец, скульптор, ювелир и гравер. Вероятно, речь о «Портрете молодой женщины в левом профиле» (1465).

Но ничего не было в нем от скупого рыцаря, дрожащего над своими сокровищами. Наоборот, он удивительно легко расставался с ними, если видел не меньшего ценителя в другом. С такой страстью одаривать красотой других я встретился впервые.

Он был по-детски откровенен. Когда как-то, приехав ко мне домой, увидел на стене мою новую живописную работу, неподдельно восхищался ею и просто попросил подарить ему. Увидев, что я не очень решительно снял ее со стены, добавил:

– Ладно, ты это сделаешь, когда я женюсь.

И действительно, когда он закончил фильм, я получил от него телеграмму: «Срочно высылай эту живопись». Я понял, что холостой жизни Сергея пришел конец[5], снял со стены работу, открепил от подрамника холст, скрутил в трубочку «эту живопись» и отослал в Киев.

Я выполнил все договорные обязательства и прилетел в Киев накануне пасхальных праздников. Сергей был доволен, что все привезенные мной эскизы были одобрены худсоветом. Он же был именинником [от того,] что все идет хорошо. Но эскизов оказалось недостаточно, и Сергей попросил сделать еще несколько помимо обусловленных договором. Работать пришлось в гостиничном номере, что было не очень-то удобно. Три дня, пока я возился с эскизами, Сергей никого из друзей ко мне не пускал и сам, что было для меня удивительно, тоже не появлялся.

Вспоминая наши рабочие отношения, я с удивлением обнаружил, что никогда не слышал от Сергея резких критических замечаний. Не было даже просто естественного в работе спора по каким-либо моим предложениям. Я так и не знаю, как эту гармонию оценить. Что в ней проявилось – доверие ко мне как к художнику или счастливое совпадение представлений о задуманном фильме. И лишь перед тем как мне начать работу над эскизами, которые я должен был сделать дополнительно, он оговорил, что конкретно хотел бы в них увидеть. Так, например, он перечислил все, что может быть в панораме прохода Андриеша по селу, и этим ограничился. Когда я эту панораму написал, он посмотрел на нее внимательно и, хлопнув меня по плечу, сказал:

– Все отлично, блеск! Забираю!

Я в то время еще не знал, что Параджанов и сам отличный художник. Обычно, если режиссер хоть немного владеет карандашом и кистью да к тому же считает себя художником, он непременно старается навязать свое представление о характере декораций и не считается с ви́дением профессионала. В Сергее этого качества не было. Почему? Для меня это не ясно до сих пор.

В некоторых моих эскизах вообще не было никаких декораций, которые было бы необходимо строить. В них была только природа, настроение эпизода и герой фильма в этой среде. Но Сергей не отказывался от таких эскизов. Они чем-то были близки ему и нужны.

Иногда в тех эпизодах, где необходимо было приложить максимум воображения и фантазии, он не давал мне никаких пожеланий или

5. Речь идет о женитьбе Параджанова на Светлане Щербатюк в 1955 году.

«Андриеш», режиссер Сергей Параджанов

советов, а просто ждал, что могу предложить я, – он не опасался растерять свое ви́дение сцены, столкнувшись с моим.

Фантазер и выдумщик он был замечательный. Так иногда я был в тупике, не зная, что же можно изобразить на эскизе и зачем что-то придумывать, если и так все ясно, если все надо снять на натуре, ничего к ней не прибавляя, без всяких декораций. Тогда он начинал перечислять, что там может быть, и передо мной вставала картина совсем не такой уж простой природы.

Весна. Пасха. Мы с Сергеем идем в Киево-Печерскую Лавру. У входа в Лавру сидят нищие. Сидят на земле отдельными группами. Старые и не очень. Жалкие, убогие, одетые в какие-то живописные лохмотья. Мы замедлили шаг и остановились неподалеку от них. Мы были заворожены этими типажами. Сергей обращает мое внимание то на одного, то на другого. Видно, что его это очень волнует. Волнует как человека, который сочувствует несчастным. Волнует, как может волновать только художника. Именно в такие моменты зреет эмоциональный опыт.

Один нищий сидит с зажженной свечой и смотрит в никуда. Взгляд у него отрешенный. Мы подходим ближе, подаем монетки. Входим в Лавру. Перед нами руины собора. Куча битого кирпича, штукатурки, известкового камня, и над этим холмом возвышается чудом уцелевшая стена, расписанная фреской, на которой изображены святые. Они скорбно смотрят на руины, когда-то бывшие собором. Я хочу все это написать. По совету Сергея я взял с собой ящик с красками. Но Сергей просил подождать с этим:

– Мы вернемся сюда, и тогда напишешь, а сейчас пойдем дальше.

Он повел меня вниз по тропкам.

Спустились в овраг. Он стал что-то разыскивать в кустиках на дне оврага. Наконец отыскал. Это оказался небольшой родничок, бьющий из-под земли.

Перекрестился, выпил воды из ладони. Вторую пригоршню вылил себе на голову, разгладил волосы и сказал:

– Виктор. Это святая вода, попей ее, ведь ты еще не скоро сюда приедешь.

Я сделал то же, что и он.

Я никогда не спрашивал его о том, как он относится к религии. Ведь это личный, интимный вопрос. Да и в то время это глубоко запрятывалось от других. Меня Сергей не стеснялся, проделав все это. Может быть, потому что, бывая у нас в доме, он видел религиозность моих родителей, обратил внимание на иконы, висевшие в углу комнаты, но тему религии мы никогда не трогали.

После родника со святой водой мы поднялись на другой склон оврага, к одиноко стоявшей среди вековых деревьев церкви. Церковь была закрыта, вокруг царило полное запустение. Сергей попросил подождать его здесь, а сам куда-то ушел. Вскоре он появился со стариком, которого знал. Старик открыл нам церковь. Мы вошли и оказались в полумраке дивного интерьера. Вдоволь насладившись созерцанием старины, мы вышли наружу. Старик ждал нас неподалеку. Сергей вынул из кармана плаща какой-то маленький сверток и передал его старику. Несколько слов благодарности, и мы стали возвращаться к ближним пещерам. Пещеры были закрыты для посетителей, но и тут у Сергея оказался знакомый старый монах, который все устроил. Он дал нам зажженные свечи, и мы вошли в лабиринты. Не буду описывать свои впечатления. Это ведь все равно что попасть в другое тысячелетие. Прикоснуться к истории прошлых веков.

Мы снова вернулись к руинам взорванного собора. Я сел писать его, расположившись с красками. Сергей сказал, что он часа на два исчезнет, а затем обязательно придет за мной. Время пролетело быстро. Я уже заканчивал свою работу, когда появился Сергей. Я уговорил его подождать меня еще немного. Мне так захотелось сделать еще один пейзаж с днепровскими далями, открывающимися с холма. Уговаривать не пришлось. Я быстро написал пейзаж и отдал его Сергею. Он сказал мне, что вечером должен навестить одного очень больного друга – «очень хорошего человека, оператора нашей студии. Он тяжело болен, лежит дома».

– Если ты не против, я подарю ему этот пейзаж и от тебя тоже.

– Конечно, конечно, какой может быть разговор, – согласился я.

На следующий день Сергей рассказывал в восторженных выражениях как был доволен больной друг:

– Ты знаешь, я повесил пейзаж над его кроватью. Он все время смотрел на него и сказал, что ему стало как-то легче на душе.

Я уже стал привыкать вот к таким Сережиным поступкам и сам не раз оказывался в числе одариваемых.

Как-то вечером он пригласил меня пойти с ним к его хорошим знакомым. Помню, мы вошли в большую квартиру старого дома. В прихожей был полумрак, и обстановка едва угадывалась. Нас встретила высокая, довольно стройная пожилая женщина с приветливым лицом, сдержанными манерами и пригласила пройти в комнаты. Сергей усадил меня за низенький столик, на котором лежали какие-то журналы, и сказал, что ненадолго уйдет. Я чувствовал некоторую неловкость, так как женщина тоже вышла из комнаты и я остался один в чужом доме. Минут двадцать Сергея не было. Вдруг он появился с каким-то свертком.

– Виктор, я хочу тебе показать кое-что. Только прежде дай мне слово, что не покривишь душой и скажешь правду. Честно скажешь, понравилось ли тебе то, что я покажу сейчас, или не очень. Скажи откровенно «нет», если нет. Да, впрочем, я и сам это увижу.

Он развернул сверток и стал смотреть, как я реагирую на увиденное. Передо мной было нечто замечательное. Я не скрывал своего восторга.

– Так вот. Это тебе. Бери.

– Нет, Сергей, я не могу это взять, ведь ты и сам понимаешь, что нельзя так раздавать сокровища, ведь я знаю, ты же страстный коллекционер и отдаешь то, что и у тебя не будет лишним.

– Ничего слышать не хочу! Всё. Решено. Пойдем скорее, мы опаздываем. Я обещал с тобой прийти в небольшой ресторанчик на Крещатике. Нас там ждут. Ведь ты завтра улетаешь, и мы сегодня посидим там среди друзей. Да и лучше, чем там, нигде полтавские котлеты не делают.

Никогда не забуду этот теплый весенний вечер. Разговоры за столиком. Художник, сценарист, две молодые женщины со студии, Сергей и я. Уже за полночь мы вышли на улицу. Транспорт уже не ходил. Мы пошли проводить женщин. Долго шли по каким-то переулкам, по ночному Киеву.

Один из моих визитов в Киев совпал с возвращением Сергея из поездки по Закарпатью, где выбирали место для натурных съемок. Он был взбудоражен необычностью увиденного:

– Я встретил в горах мальчика-пастушка и сначала не мог понять, во что же он одет. Оказалось, при более внимательном рассматривании, что он был зашит в шкуры целиком, и оставлены только отверстия в необходимых местах. Ты знаешь, до чего же колоритные там базары! Это фантасмагория цвета, типажей, разного рода народных поделок и при всем разнообразии и роскоши красок такая бедность... А цыгане? Я видел красавицу девочку лет тринадцати, которая предлагала себя всем за деньги!

Не в таких ли поездках уже тогда зарождалась мечта снять фильм, который он снял значительно позже, – «Тени забытых предков»[6]?

6. Фильм «Тени забытых предков» был снят в 1964 году.

Виктор Никитин. В избе. Эскиз к мультфильму «Мороз Иванович». 1981

После того как был закончен «Андриеш», я получил от Сергея письмо, в котором он просил меня нарисовать рекламный плакат к фильму. Я ответил ему, что не смогу, так как никогда не делал плакаты. Ответа не последовало. Через некоторое время он приехал ко мне на «Союзмультфильм», где я продолжал работать, и сказал:

– Художник должен уметь делать все. Идем в «Рекламфильм», это недалеко отсюда, и я тебя познакомлю с редакцией.

Не знаю, прав ли был на этот раз Сергей, сказав, что «художник должен уметь делать все», или нет, но этот мой скачок в другой вид искусства оказался для меня счастливым, хоть я и намучился с первым моим плакатом изрядно. В дальнейшем я сделал еще десятка два плакатов и не жалею о знакомстве с «Рекламфильмом».

После этого я долго не встречался с Сергеем, так как фильм был закончен. Он жил в Киеве, я в Москве, и только изредка я получал от него какое-нибудь мелкое поручение или письмо.

О письмах Сергея Параджанова особый рассказ.

Получая от него письма, я всегда сталкивался с какой-нибудь неожиданностью. Его послания представляли собой сложную композицию не только слов, но и маленьких иероглифов-рисунков. В письмах иногда было больше восклицательных или вопросительных знаков, чем слов. Так, например, одно из писем начиналось так: «Виктор, ты…» И дальше следовал маленький рисунок поросенка, а уже затем слова негодования или упрека. Это означало, разумеется, его недовольство моим молчанием или чем-либо еще.

Или, например, другое письмо, которое я получил уже после окончания фильма. Вскрываю конверт. Из конверта выпадает маленькая фотография, которую обычно наклеивают на пропуск или

Сергей Параджанов. 1988. Фото Юрия Мечитова

удостоверение личности. На фотографии очень милое личико совсем юной девушки. На обратной стороне фотографии написано: «Я женюсь, это моя жена. Правда красивая?!! Только ты эту фотографию посмотри и вышли ее немедленно обратно, потому что другой фотографии у меня нет». И далее следовал рассказ, как это все произошло. И тут же: «…мой тесть – очень хороший человек и страстный рыболов. Если у тебя есть что-нибудь написанное с водой, пришли, пожалуйста. Мне очень хочется сделать ему приятное. Как жаль только, что он министр[7]…» И это было не огорчительной шуткой. Это, мне кажется, был не характерный случай, к удивлению Сергея, совместимости очень хорошего человека с должностью министра. В письме скользила ирония и какое-то неприятие им людей, находящихся у власти.

Тут я должен сказать, что в наших разговорах ни Сергей, ни я, никогда всерьез не касались политических взглядов. Думаю, не потому, что не доверяли друг другу или не было повода к такого рода разговорам.

7. Иван Емельянович Щербатюк, отец Светланы, был дипломатом.

Просто, вероятно, где-то интуитивно срабатывал механизм защиты – лучше подальше от взрывоопасной темы.

И только в спорах о кинематографе и так называемом соцреализме у Сергея иногда вырывалась довженковская фраза, которую он полностью принимал: «Социалистическое по форме, говно по содержанию». Да как-то в ответ на мое признание в любви к итальянскому неореализму он категорично сказал: «Ну уж, тебе нравится, если герой фильма в самый драматический момент остановился за углом и пописал? Не-е-ет. Я не хочу делать такое кино».

Последний раз я видел Сергея в Москве на Ярославском вокзале. Мы с женой ждали поезд, и я вдруг увидел его, спешившего к билетной кассе. В руках была большая сумка и детский, ярко расписанный, деревянный конь-качалка. Мы поздоровались. Обменялись несколькими вопросами. Разговор как-то не клеился, перескакивал с одного на другое. Он выглядел усталым, грустным, был чем-то озабочен. Мы ждали поезд болшевского направления, он же ехал в Мамонтовку. Извинившись, что не может еще немного поговорить со мной, он побежал на электричку. Больше я его никогда не видел.

Когда он ушел, я вспомнил историю трагической гибели его первой жены. Об этом он мне рассказал как-то будучи у нас дома, еще в самом начале нашей дружбы. И каждый раз, когда он приезжал ко мне в Москву, обязательно заезжал в Мамонтовку, где в то время находилось одно из общежитий ВГИКа[8].

Прошло много лет. Я узнавал о нем только из передач зарубежного радио да от случая к случаю [от] нескольких общих знакомых. Посмотреть две его последние работы мне так и не удалось, меня не было в это время в Москве. И вот весть о его кончине.

Я вспоминаю его только молодым, энергичным, очень темпераментным, ярко и разносторонне одаренным человеком. Потрясающим фантазером, выдумщиком, жизнелюбом. И таким он останется в моей памяти навсегда. ◆

Москва, 1991

Подготовка текста, предисловие и комментарии Елены Долгопят

8. «Часть вгиковцев поселили за городом – в дачных поселках Клязьма и Мамонтовка. Приближалась осень, дачи опустели и хозяева сдали комнаты и веранды вгиковской администрации…» – вспоминал Виталий Мельников в книге «Жизнь. Кино» (СПб., «БХВ-Петербург», 2012).

Вячеслав Хотулев

ПРИКОСНОВЕНИЯ

Шкловский – бритая голова, плотно сидевшая на плечах, шеи не видно, длинное черное пальто – размашисто шел по коридору «Мосфильма», а я чуть позади. Я смотрел на его широкую, казавшуюся квадратной спину и думал, почему Виктор Борисович в такую теплынь – стоял апрель – ходит в черном, чуть ли не в пол пальто.

И вдруг я остолбенел.

Шкловский спиной почувствовал, что мое движение оборвалось. Остановился, медленно повернул большую голову.

– Слава, что с вами?

– Виктор Борисович, – я почему-то разволновался. – Вы же старше Маяковского!..

Шкловский равнодушно на меня взглянул и двинулся дальше по длинному коридору студии, ничуть не сомневаясь, что я последую за ним. Он шел медленно и тяжело, но так, словно рассекал воздух.

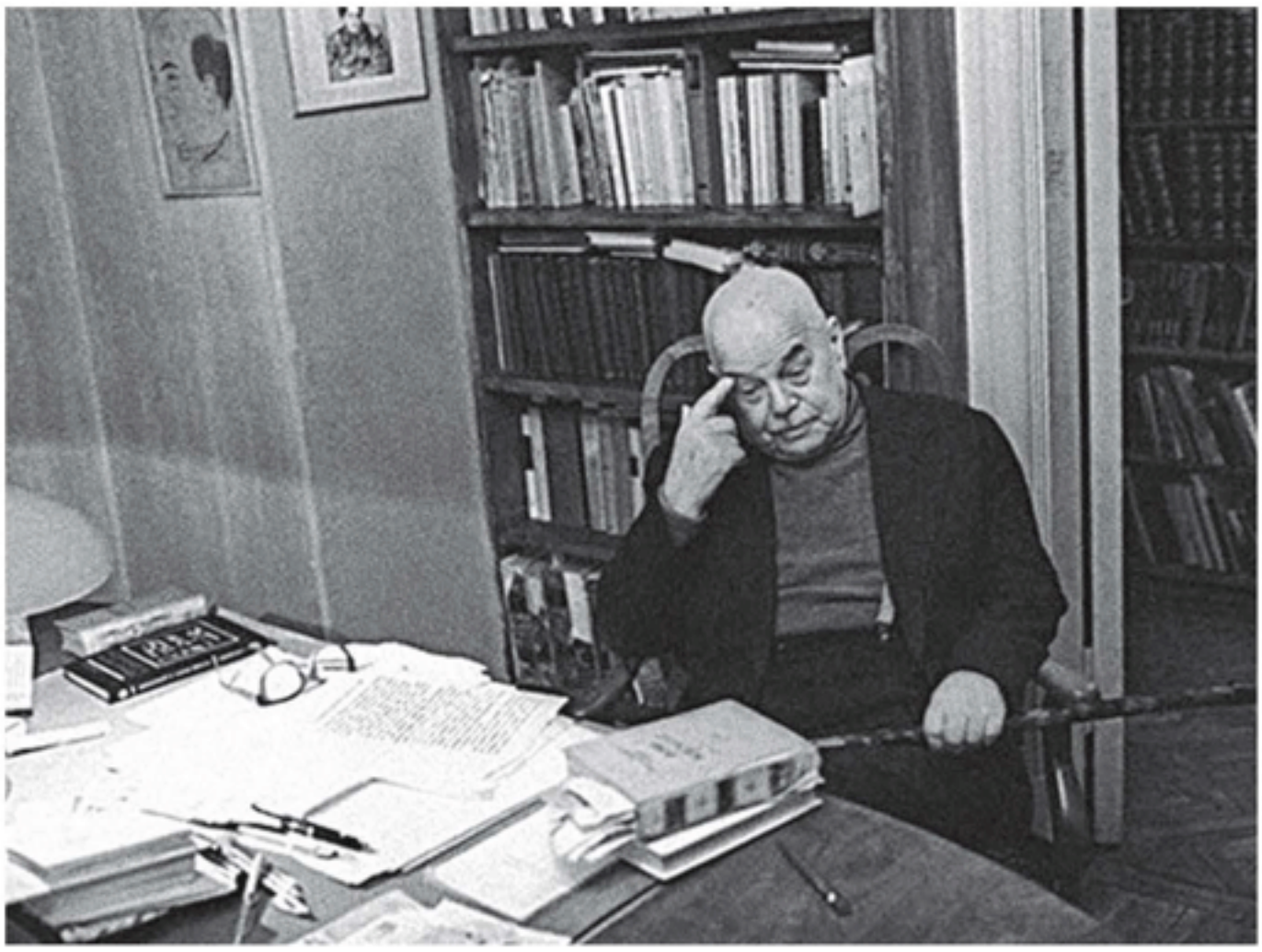
– Да… Я родился в январе, а Володя в июле.

Ну, конечно, ну, разумеется! Я иду за человеком, может быть, последним на земле, который называет Маяковского Володей!

В своей книге «Тетива» Шкловский пишет: «Я открываю записную книжку. Звонить некому. Все друзья стали памятниками».

Мы выходили со студии, я провожал Шкловского до остановки.

– Почему вы так медленно ходите? – Шкловский бросил на меня взгляд, полный скрытого раздражения. – Вы больны? Вам сколько лет?



Позже я узнал, что Виктор Борисович терпеть не мог подобострастия и «приседаний». Виктор Шкловский

Подошел троллейбус. Я поспешил помочь.

– Я сам! – резко сказал Шкловский, нетерпеливо убрав локоть. – Позвоните, когда примут решение.

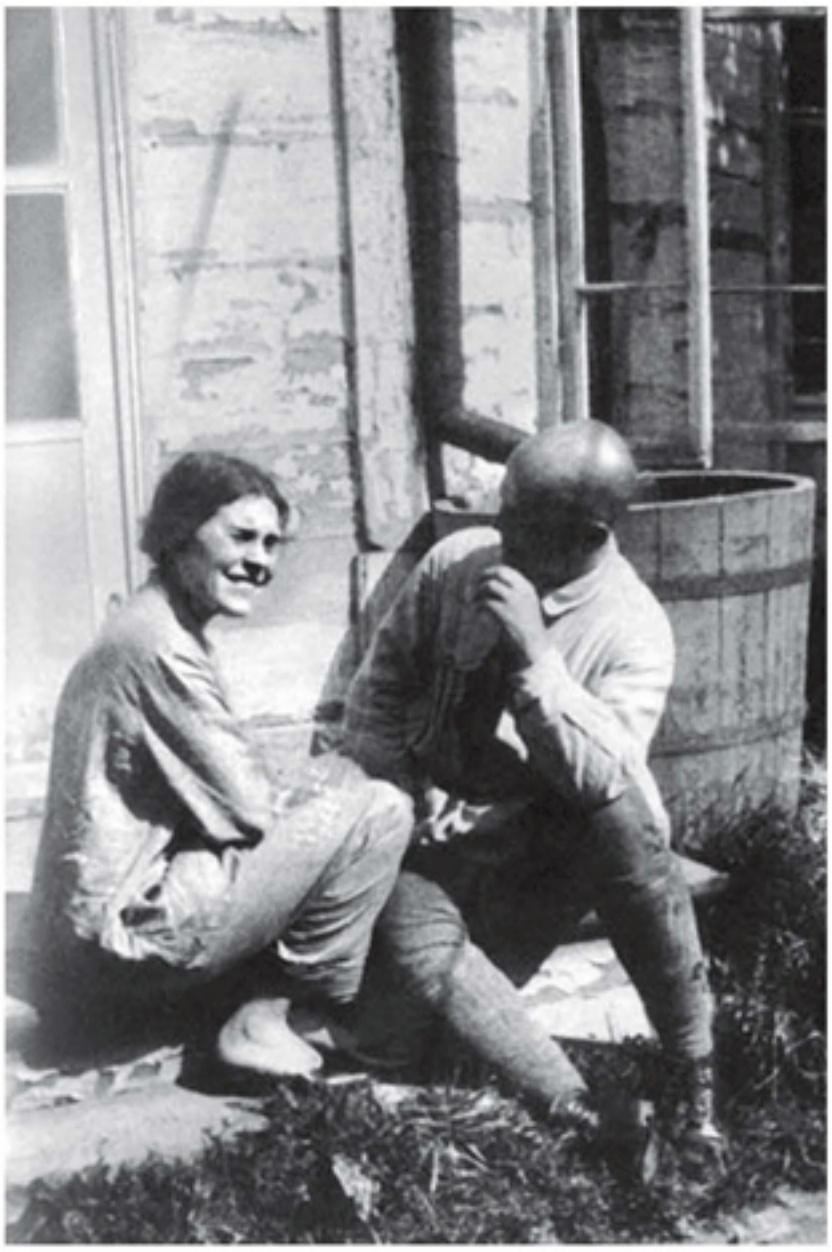
Дверь закрылась. Он стоял и смотрел на меня. «Откуда они берутся? – очевидно, думал советский классик. Невежественные и нерасторопные… И что они знают о мире, о городе?»

Троллейбус медленно тронулся, а он все смотрел на тощую мою фигуру и, возможно, решил, что был со мною несколько резковат…

Так состоялось мое знакомство со Шкловским. Отношения наши были короткими и закончились стремительным для меня унижением, впрочем, весьма заслуженным.

…Экспериментальное творческое объединение, созданное на «Мосфильме» Григорием Наумовичем Чухраем, в конце 60-х – начале 70-х годов прошлого века выпускало добротные кассовые фильмы. Режиссер Владимир Мотыль сделал здесь «Белое солнце пустыни», Гайдай – «Двенадцать стульев» и «Иван Васильевич меняет профессию». Николай Губенко снял «Пришел солдат с фронта» по сценарию Шукшина. Была также картина «Земля Санникова», собравшая 41 миллион зрителей за год проката. Первые серии «Сибириады» Андрей Кончаловский также снимал в ЭТО, или, как называли наше объединение, в «Экспериментalке».

Я проработал в нем семь лет, многому научился у мастера, еще большему – нет, вероятно, по своей лени и невниманию.



Лиля Брик и Виктор Шкловский на даче Маяковского. Фото Александра Родченко. 1925

Очевидно, Чухраю надоели завистливые упреки коллег в том, что у нас снимаются фильмы только для того, чтобы побольше заработать. Однажды он меня вызвал.

– Слава… Ты «Демона» читал?

– В школе…

– Значит, не читал. Вечером сегодня прочти.

– Прочту, Григорий Наумович. Только зачем?

В вопросе была скрытая нагловатость. Он ее заметил.

– Затем, – Чухрай поднялся, он был высокого роста, плотный, подошел к окну, за ним видна была Мосфильмовская улица, шел дождь. – Затем, что фильм будем делать. А ты будешь его редактором.

– А сценарий? Режиссер?

– Сценарий нам напишет Виктор Шкловский.

– Шкловский? Виктор Борисович? – изумился я. – Последний свой сценарий он написал, кажется, в 1925 году.

– Хоть это ты знаешь, – усмехнулся мастер. – А вот режиссером будет… Пригласим Параджанова. Сделаем такое кино!.. Такое кино!.. Свяжись со Шкловским. Срочно. А Сергею я сам позвоню.

Вечером я прочел «Демона». Как выяснилось, впервые, потому что ничего не помнил со школьных времен, кроме строчки «Печальный Демон, дух изгнанья…». И пришел в недоумение: как можно сделать

кино из лермонтовской поэмы?! Но фантастическая идея Григория Наумовича меня захватила. Я обожал «Тени забытых предков» Параджанова, я любил литературу 20-х годов, в то время был погружен в переписку Лили Брик и Маяковского, и у меня была редкая фотография, которую я умыкнул, еще работая в АПН, куда я попал сразу после ВГИКа. На фотографии, разумеется, черно-белой, размером 18 на 24, был изображен гроб с телом Маяковского. За гробом стояли Асеев, Катаев, Уткин, Пастернак, еще кто-то, кого я не знал, а в изножье – Лиля Юрьевна Брик. Она, как мне казалось, с ненавистью смотрела на мертвого Маяковского. Вот с этой фотографией я и отправился к Виктору Борисовичу. Он жил в писательском доме у метро «Аэропорт». Дверь мне открыла пожилая, небольшого роста женщина с пронзительным недоверчивым взглядом. Это была его жена Серафима Густавовна. Их было три сестры: Серафима, Ольга и Елена. Серафима стала женой Шкловского. Ольга вышла замуж за Юрия Карловича Олешу. А самая старшая, Елена, – за Эдуарда Багрицкого. Он ушел первым, в 1934 году.

Итак, Серафима открыла мне дверь и, едва кивнув, поджав губы, ушла. Растерянный, я стоял в коридоре. Тишина. Никого нет. Наконец с левой стороны открылась дверь.

Выглянул Виктор Борисович, в пижаме.

– Слава? – Он был очень удивлен моим появлением. – Я сейчас.

«Забыл, – с досадой подумал я. – Что делать… Возраст!»

Я продолжал стоять в коридоре. Из правой двери – как я позже узнал, это была гостиная-столовая – вышла Серафима Густавовна и, не взглянув на меня, исчезла за дверью, где находился Виктор Борисович.

«На расстоянии шепота» – как однажды написал Олеша.

«Сейчас повернусь и уйду!» – я с досадой оглядывал скромную прихожую со старыми обоями, несколько потертый паркетный пол, вешалку и книжные полки от пола до потолка. Но как я потом объясню Чухраю, что ушел ни с чем?

Шептались громко. Очевидно, Шкловский забыл, во сколько он мне назначил встречу.

Появилась, вернее, выплыла Серафима Густавовна.

– Пожалуйте на кухню… э… как вас величать?

– Вячеслав, Серафима Густавовна… – я подготовился к встрече.

Она вскинула не меня удивленный взгляд, и в нем промелькнуло что-то отдаленно напоминавшее гостеприимство.

– Виктор Борисович всю ночь работал и запамятовал, – она вздохнула. – С ним это бывает.

Она прошествовала на небольшую кухню, я поплелся следом и ругал себя, что пришел с пустыми руками – ни цветов, ни торта, ни конфет.

– Присаживайтесь, – совсем любезно произнесла Серафима. – Я чай поставлю.

– Вы меня извините, может, я позже приду? – промямлил я.

Серафима Густавовна, не ответив, вышла, забыв про чайник. Я с тоской смотрел в окно. «Вот он, писательский дом, где сияет радуга советской литературы, а чаю от них не дождешься», – злобно, с закипающим раздражением думал я, томясь в ожидании, когда же классик 20-х годов соизволит появиться на кухне.

…Вошел Виктор Борисович. Он был в плисовых брюках, в тапочках, в пижамной кофте, надетой поверх темно-серой майки под горло. Большая голова без шеи, густые из белой щетины усы и черные зрачки.

– Извините, Слава, – голос был низкий, будто из водосточной трубы. – Заработался, совсем забыл о нашей встрече.

Я достал из портфеля фотографию с мертвым Маяковским.

– Это вам, Виктор Борисович.

Он взял ее в руки и долго молча разглядывал.

– Лиля… – сказал он. – Она любила Володю. Что бы там ни говорили о ней. Но почему-то не хочет со мной общаться[1]. Чаю?.. Вы понравились Серафиме Густавовне. Это не каждому удается. Кстати, вы знаете, у нее две сестры…

И начался захватывающий монолог о трех молодых женщинах, которые осчастливили не только трех выдающихся писателей, но и всю советскую литературу. Я, зачарованный и оглушенный, смотрел на Шкловского, боясь пропустить слово, и все никак не мог привыкнуть к удивительной модуляции его голоса, когда возникали синкопы в самых неожиданных местах, а потом бурный все возрастающий поток, для меня явно перенасыщенный, ибо, как выяснилось, я почти ничего не знал о жизни гигантов и вершителей литературной судьбы еще совсем молодой страны. Постепенно я освоился и даже стал задавать вопросы. Позднее я понял, что из всех драматургических видов человеческого общения Виктор Борисович признавал только монолог. Однако, с другой стороны, что мог бы я поведать Шкловскому из того, что было бы ему интересно?..

Стал рассказывать о Хлебникове. Я судорожно начал вспоминать, что о нем знаю. Стихов его я не помнил, не очень их любил, потому что не понимал; единственное, что вспомнилось, – он называл себя председателем земного шара.

– …Слава, вы меня слушаете? – Шкловский остановился, внимательно смотрел мне в глаза.

Я признался:

– Я думал, что я знаю о Велимире Хлебникове.

– Вы о нем ничего не знаете, даже если вы читали о нем. – Шкловский усмехнулся:– Однажды мы сидели в компании. Маяковский, Хлебников, ваш покорный слуга и Ян Фабрициус, комкор, герой гражданской войны. У него на френче блестел новенький орден – Красного Знамени. Он потер его рукой и сказал, что номер у этого ордена – третий. «Кроме меня, – сказал Фабрициус, – есть еще только два человека, у которых этот орден. Я третий». И скромно замолчал. «А такой, как я, в мире один», – произнес Маяковский. Фабрициус медленно повернул

1. Лиля Юрьевна еще была жива.

Виктор Шкловский и Владимир Маяковский на пляже. Нордерней, Германия. Фото Осипа Брика. 1923

свою бритую голову и уставился на Маяковского. «А таких, как я, таких вообще в мире нет», – сказал Велимир и опустил глаза. Вот, дорогой Слава, каким был Велимир Хлебников… А вы знаете, что в 1913 году он предсказал Великую Октябрьскую революцию? Не знаете. И никто об этом не знает.

– Кроме вас, – нагло вставил я, но Шкловский, по счастью, или не расслышал, или не обратил внимания на мою нахальную реплику.

Я был переполнен эстетической, культурной, литературной информацией и почувствовал, что стал утомляться и мне уже надо прощаться, чтобы все улеглось, успокоилось и чтобы я смог хоть немного усвоить то, что услышал от одного из творцов великой литературы начала XX века. Но не тут-то было! Шкловский нашел во мне благодарного слушателя, достоинство которого было в том, что он молчал и с восхищением смотрел в черные зрачки мастера.

– В 1948 году я прилетел в Ашхабад с писательской делегацией. Как нас принимали, дорогой Слава, как нас принимали! Нам, москвичам, все это, увы, не под силу. И вот после одного очень обильного застолья я вышел на улицу, несколько покачиваясь, споткнулся и упал. Когда я поднялся, город лежал в руинах, а рядом со мной были котята, они успели выбежать из дома до первого толчка… Это было великое землетрясение! В том 1913 году мы были теми же котятами, которые чувствовали натяжение истории…

В том теперь уже далеком 1972–1973 году, когда я общался с Виктором Борисовичем, каким-то образом я попал на дачу в Переделкино к Валентину Петровичу Катаеву. Он принял меня на втором этаже в просторном кабинете, где вместо одной стены было большое застекленное окно, а с противоположной стороны – длинная полка с многочисленной

Виктор Шкловский. Акварель Юрия Анненкова. 1919

неновой обувью, среди которой лежала толстая зеленая папка. Катаев в разговоре изредка бросал тревожные взгляды на эту папку.

– Что это там, Валентин Петрович? – осмелился я.

– Вот… Только что закончил…

Эта была рукопись его романа «Алмазный мой венец», написанного на излете жизни. Почему зеленая папка с белыми тесемками лежала на полке рядом со старой обувью?

Я в те дни тайком, с опаской читал Набокова в «самиздате», пятую или шестую копию «Приглашения на казнь». И стал делиться впечатлениями. Катаев плохо слышал, но слушал внимательно.

Потом нетерпеливо меня перебил:

– Набоков большой хитрец. Он никого не хочет признавать своим учителем. А вышел он из Бунина. Ну да бог с ним.

Я вспомнил, что буквально неделю назад Шкловский размышлял о Бунине, когда речь зашла о замечательном прозаике Юрии Казакове. Я и сказал об этом Катаеву, скорее всего, из глупого тщеславия, вот, мол, с кем я знаком, а не только с вами.

Катаев нахмурился.

– Шкловский… Шкловский… – произнес он, словно вспоминая. – Кто это такой?.. А! Шкловский! Тот самый, который ссыт одновременно в разные стороны!

Я замер, очевидно, открыв от изумления рот. Катаев, увидев мое идиотское лицо, рассмеялся, довольный произведенным эффектом. Откуда мне было знать, что двух корифеев советской литературы связывала непримиримая вражда?!

Возможно, ссора произошла, когда Катаев пригласил Шкловского в свою новую квартиру. В квартире все было новое – мебель, ковры,

Виктор Шкловский. Рисунок Ильи Репина. 1914

хрусталь. Все сверкало и говорило о достатке. Катаев, любивший комфорт, якобы спросил Шкловского:

– Ну, чего мне еще не хватает, Виктор Борисович?

Шкловский ответил:

– Октябрьской революции.

И ушел не прощаясь.

Разумеется, я не стал говорить Шкловскому о своей встрече с Катаевым.

Я приходил к Виктору Борисовичу по мере того, как двигалась его работа над сценарием. Однажды я поймал себя на мысли, что его блистательные монологи стали меня несколько утомлять – прежде всего по причине моей невежественности. И к следующей встрече я стал тщательно готовиться. Шкловский, к моему удивлению, дал мне прочесть начало сценария. Я удивился, потому что полработы показывать не принято, тем более редактору.

Почитал. Потом открыл Лермонтова, стал сравнивать – и о радость молодого малообразованного мстителя!

В десятой главе Лермонтов пишет:

Питомец резвый Карабаха
Прядет ушьми, и, полный страха,
Храпя, косится с крутизны
На пену скачущей волны…

Шкловский написал: «Питомец резвый Карабаха прядет *ушами*» и далее по тексту.

Виктор Шкловский со второй женой Серафимой Суок в подмосковной Шеремет-ьевке. Фото В. Огнева. 1950-е

И вот, потирая потные ручонки, я предвкушал мое глубокое редакторское замечание, когда звонил в дверь Шкловских.

Мы сидели в его кабинете. Я в нетерпении ерзал на стуле, все пытаясь поймать паузу в нескончаемом монологе Виктора Борисовича. На этот раз он обрушился на Ираклия Луарсабовича Андроникова. В то время на одном из телеканалов показывали его фильм «Загадка Н.Ф.И.». Виктор Борисович трубил своим низким голосом на пониженных октавах, что никакой загадки вовсе не было и всем и всегда было известно, кто такая Наталия Федоровна Иванова, одна из дам, которой симпатизировал М.Ю., посвятивший ей несколько стихотворений.

…Шкловский остановился, чтобы набрать в легкие воздух, а я небрежно сказал:

– Виктор Борисович, у вас в тексте сценария небольшая ошибка…

– Что? – изумился Шкловский и уставился на меня так, словно видел впервые. – Какая?

– Вы пишете: «Питомец резвый Карабаха прядет ушами». А у Михаила Юрьевича – «Прядет ушьми».

Шкловский замер, уставился взглядом в потолок, потом тихо сказал:

– Вы правы… Я диктовал по памяти.

В этот момент я получил, возможно, самый главный урок в своей жизни.

Шкловский продолжал работать над сценарием. Чухрай никак не мог связаться с Параджановым. Мне звонил Виктор Борисович, и я мчался к нему. Ему нужен был не собеседник (какой из меня собеседник?). Ему нужен был слушатель.

Дачная жизнь в Шереметьевке. Фото из архива В. Огнева. Конец 1950-х – начало 1960-х

Сейчас, спустя несколько десятилетий, мне кажется, что я справился со своей скромной ролью. Однако это не спасло меня от позора и унижения…

Однажды, набравшись наглости, я принес ему заявку на музыкальный сценарий, где главным героем была лошадь по имени Персик. Виктор Борисович добросовестно прочел мои жалкие десять или двенадцать страниц и вернул мне с запиской: «Слава, не оставляйте лошадь в пути. Пишите дальше». Понятное дело, я был вне себя от радости. Тем более что в эти дни он подарил мне свою книгу «Тетива» с очень теплой надписью.

– В России слово – всегда дело. Не верьте, Слава, тем, кто говорит, что дело – это главное. Русская литература тем и сильна, только в России, – он остановился, задумался. – Только в России по большей части убивали за слово. Пушкин, Лермонтов, Маяковский, Есенин, Цветаева, Мандельштам, Гумилев. Пастернак, наконец…

Я еще не знал творчества Гумилева. Пытался его читать и понял, что его поэзия очень далека от меня, не преминул сказать об этом Шкловскому, на сей раз на правах собеседника.

– Выдающийся поэт. Он к вам придет позже.

Как в воду глядел.

И стал рассказывать, как он вместе с другими писателями пытался спасти Гумилева, когда 7 августа 1921 года, в день смерти Блока, Гумилева арестовали. Шкловский пришел к Горькому и рассказал об аресте поэта. Алексей Максимович сказал, что никому звонить не будет, потому что его заступничество вызовет только раздражение: мол, за стольких уже заступался… Он дал телефон Стасовой, старой большевички, соратницы Ленина. Она была секретарем ЦК партии большевиков, в 21-м году занимала высокий пост в Коминтерне. Шкловский

позвонил Стасовой и рассказал о Гумилеве. Елена Дмитриевна молча выслушала молодого писателя (Шкловскому было двадцать восемь лет) и сухо ответила, что доложит Ленину. Очевидно, она доложила вождю пролетарской революции, потому что, со слов Виктора Борисовича, Ленин якобы написал резолюцию об освобождении Гумилева. Она была написана 25 августа – в тот день, когда Гумилева расстреляли в Бернгардовке, что в двенадцати километрах от Петрограда. Я написал «якобы», потому что этой записки Ленина никто не видел. Ее нет и в Полном собрании его сочинений.

…В 2009 году я снял два коротких, по 26 минут, фильма под общим названием «Рассыпающиеся звезды». Так называется одно из стихотворений Николая Степановича. Тогда я вспомнил слова Шкловского о том, что я приду к поэзии Гумилева. Мы снимали зимой в Бернгардовке. Это артиллерийский полигон длиной около двадцати трех километров и шириной километра три-четыре. Там нет ни мемориала, ни памятных досок. Правда, у шоссе перед лесом установлена скромных размеров табличка: «Не входить. Стреляют». Никто не знал, когда она установлена. Если до 1953 года, тогда надо было писать: «Не входить. Расстреливают». Но, как известно, власть большевиков, расправляясь со своими подлинными и мнимыми противниками, процедуру расстрелов производила тайно. Мы вошли. И мы снимали. Место сплошь усеяно безымянными могилами. Здесь производились расстрелы с начала красного террора, то есть с сентября 1918 года до 1953-го… Государство так и не удосужилось установить здесь мемориал или памятные доски. Кроме таблички «Не входить. Стреляют». Питерское отделение общества «Мемориал» устанавливает здесь скромнейшие знаки скорби и памяти. На этом все заканчивается.

Преодолевая глубокие сугробы девственно нежного снега, мы добрались с аппаратурой до кирпичного здания без окон и крыши. Перед ним большой деревянный крест. И табличка – о том, что здесь были расстреляны большевиками жертвы красного террора. 25 августа 1921 года здесь были расстреляны более шестидесяти человек, среди которых был и Гумилев. В газете «Петроградская правда» был опубликован список расстрелянных. Главной уликой для обвинения Гумилева стали деньги, найденные в его письменном столе, – 150 тысяч рублей. В обвинительном заключении было сказано, что деньги были собраны для организации контрреволюционного мятежа. В августе 1921 года на 150 тысяч рублей можно было приобрести две буханки черного хлеба…

В 1972 году, когда я общался со Шкловским, я и не помышлял, что спустя время буду снимать неигровое кино и самым тесным и драматическим образом соприкоснусь с поэзией и трагической судьбой Николая Степановича Гумилева.

Шкловский же рассказал об еще одной встрече с Горьким. Арестовали брата Шкловского и сослали на строительство Беломорканала. Виктор

Борисович кинулся за помощью к Горькому. После возвращения Горького в СССР в 1928 году партия и правительство назначили его первым и главным писателем страны Советов. В его честь уже были названы улицы, города, корабли, пароходы. По первости к мнению Горького в Кремле прислушивались, и ему удалось многих людей спасти от ареста и расстрела. Но всему есть предел…

Алексей Максимович коллекционировал кузнецовский фарфор. Шкловский прихватил для подарка сервиз с заводским брачком, что особенно ценилось коллекционерами. Горький подарок принял, выслушал Шкловского и надолго замолчал. Потом сказал, не поднимая глаз: «Вот вам телефон Ягоды. Звоните ему сами. Я больше не могу».

– Я позвонил Ягоде, – рассказывал Шкловский. – «Здравствуйте, товарищ Ягода, – сказал я. – Это писатель Шкловский». «Здравствуйте, Виктор Борисович», – сказал Ягода, и мне стало не по себе. «Отпустите моего брата, он ни в чем не виноват», – сказал я. «Отпустить я его не могу, это не в моих силах, – ответил Ягода, – но я могу вас, товарищ Шкловский, включить в состав делегации на Беломорско-Балтийский канал, чтобы вы увидели, как труд на благо нашей родины перевоспитывает злейших врагов советской власти».

И Шкловский вместе с ведущими советскими писателями во главе с Горьким отправился на Беломорканал. Позднее ими была создана книга об этой поездке. Эта книга – одна их самых позорных и тяжких страниц в истории советской литературы. Но уместно ли сегодня о ней говорить с обличительным гражданским пафосом, когда сидишь за письменным столом и знаешь, что ночью за тобой не придут и не уведут тебя на Лубянку? Как хорошо, а главное, безопасно быть смелым трибуном спустя десятилетия. Это я о себе…

Виктор Борисович продолжал:

– Я там увидел многих своих знакомых. Когда я встретил человека, с которым у меня были хорошие приятельские отношения, у меня вдруг потемнело в глазах. Сопровождавший нас высокий чин, Фричинский, он был замом Ягоды, участливо спросил: «Виктор Борисович, вам плохо? Как вы себя чувствуете?» Я ответил: «Я чувствую себя как живая черно-бурая лисица в комиссионном магазине».

…Наконец приехал Параджанов. Я, по совету Чухрая, хотел его встретить. Но Сергей Иосифович отказался. Сообщив, что он хорошо знает писательский дом на «Аэропорте».

Мы сидели в гостиной. Стол был изящно сервирован под чай. Я чувствовал себя неловко, потому что мне не приходилось пить чай из таких изысканных чашек. Сидел хмурый и, как говорят актеры, «зажатый». За столом была еще одна женщина, полная, улыбающаяся. Это была сестра Серафимы – Ольга Густавовна Суок, вдова Олеши.

Едва уселись за стол, Параджанов, не глядя на меня, ткнул пальцем в мою сторону и спросил:

– А этот молодой человек?..

– Это Слава, наш редактор.

– Редактор? – изумился Параджанов. – Вы, Слава, будете редактировать Лермонтова, Шкловского и меня?

Я, наверное, густо покраснел, что мне не было свойственно, и угрюмо уткнулся в чашку.

– Сережа, вы позволите вас так называть? – с милой укоризной сказала Серафима Густавовна. Параджанов великодушно кивнул. – Слава интеллигентный молодой человек, и он вовсе не виноват, что его нам назначили редактором.

Я в тот момент все же обратил внимание на слово «нам», но не подал виду. Все засмеялись, я тоже кисло улыбался, но вдруг почувствовал себя более свободно. К счастью, обо мне все забыли, и Виктор Борисович начал свой монолог. За время нашего недолгого общения, когда меня принимали в этом доме, я заметил, что он ни разу не повторился. Серафима бросала на него грозные взгляды, Суок мило улыбалась, а Параджанов рассматривал стены гостиной, увешанные картинами в тяжелом багете, графикой и фотографиями. На стене у двери висела большая фотография. На морском пляже сидели два человека в одинаковых закрытых – по моде тех лет – купальниках: огромный Маяковский и плотный, без шеи, Виктор Борисович. Они были сняты в профиль, они сидели на пляжном песке, прислонившись друг к другу спинами.

– Виктор Борисович! – громко сказал Параджанов в середине монолога Шкловского. – Вы спиной чувствовали гениальность Маяковского или, кроме мокрого купальника, ничего не ощущали?

Казалось, Шкловский только и ждал этого вопроса…

Вечером мы с Параджановым шли к метро «Аэропорт».

– Слава, приезжайте ко мне в гости. Но только на три дня.

Я с удивлением на него взглянул.

– Больше трех дней вы меня не выдержите.

С тех пор я его никогда не видел.

Больше я никогда не был в квартире Шкловских, потому что спустя несколько дней мне было отказано в доме. На самом верху, имеется в виду ЦК КПСС, что-то решили в отношении Параджанова. У Параджанова начались неприятности, закончившиеся его арестом. Мне ничего не было известно, я не знал, какие переговоры вел Чухрай на Старой площади. Однажды Чухрая срочно вызвали к директору «Мосфильма» Николаю Трофимовичу Сизову, большому, грузному (а для меня и грозному) человеку с вечно недовольным выражением лица. Сизов сообщил Григорию Наумовичу, что работать с Параджановым нецелесообразно. Кто-то из нашего объединения любезно сообщил Шкловскому неприятную весть. А я об этом ничего не знал. И когда однажды я позвонил Виктору Борисовичу, трубку сняла Серафима

Виктор Шкловский. Начало 1970-х

Густавовна. Она была в ярости. Она с возмущенным презрением говорила, что я беззастенчиво пользовался их гостеприимством и вероломно их обманул, требовала, чтобы я немедленно вернул сценарий (он уже был написан и лежал на столе у Чухрая) и как можно быстрее привез его и оставил у консьержки.

Что мною и было сделано незамедлительно…

Последний раз я видел Шкловского в феврале 1978 года в Доме кино, где его чествовали в связи с восьмидесятипятилетием. Я не осмелился к нему подойти, чтобы объясниться. Я понимал неуместность такого поступка. Я сидел в переполненном зале и чувствовал, что помимо вины и обиды на меня навалилось ощущение чего-то огромного, несбывшегося, к чему я только прикоснулся и был безжалостно и справедливо отторгнут. Этот вечер юбилея Виктора Борисовича был изумительным. Виктор Борисович сидел на сцене в черном кресле. Зал стоя аплодировал ему. Шкловский, потрясенный, буквально вскочил и… опрокинулся назад, спиной, вместе с креслом. Зал ахнул. Виктора Борисовича быстро подняли. Бережно усадили… Вечер продолжился.

…В декабре 1984 года Виктора Борисовича Шкловского не стало. ◆

В оформлении использованы материалы книги Владимира Березина «Виктор Шкловский» из серии «Жизнь замечательных людей». Издательство «Молодая гвардия», 2014.

Павел Пряжко

ПУШЕЧНОЕ МЯСО

Пьеса

Журнальный вариант.

В комнате в квартире Алины. Стоят, смотрят друг на друга.

Алина. Вы будете смотреть работы?

Марина. Да. Я за этим и пришла, разве нет?

Алина. Я не знаю, зачем вы пришли. Если за работами, то позвольте мне показать их вам.

Марина. Я с радостью изучу их. Прошу вас.

Алина. Да. Они здесь. Они также (*касается лба*) здесь и здесь (*касается груди в области, где расположено сердце*).

Марина. Я имею достаточно опыта, чтобы понять вас сейчас.

Алина. Хорошо.

Идут к фотографиям в рамах, стоящим в два ряда у стены. Остановились, смотрят на первые две работы. Затем Алина обращается к Марине.

Алина. Мы будем общаться?

Марина. Мне кажется, это возможно. Мы могли бы. Но не думаю, что в данную минуту это будет выгодно нам обеим.

Алина. Я понимаю, вы хотели бы оценить качество моего труда.

Марина молча кивнула.

Алина подходит ближе к работам, берет первые две, открывая следующие две в рядах. Пока Алина держит работы, Марина посмотрела следующие две, вдруг поменялась в лице. Алина это заметила.

Марина (*стараясь твердо*). Простите. Мне плохо. Это жара.

Алина смотрит на Марину.

Марина. Ваши работы замечательны.

Алина. Я принесу воды. Это тот маленький человеческий шаг, на который способен каждый. (*Алина*

←
В. Борисов-Мусатов.
«Одиночество»

ставит работы к стене, затем смотрит на Марину.) Пожалуйста, мне понадобится время, очень небольшой его промежуток. Вы видели, кухня близко.

Марина. Да. Я обратила внимание. Спасибо. Такие вещи объединяют.

Алина вышла. Марина пытается справиться с недомоганием. Входит Алина со стаканом воды, протягивает стакан Марине. Марина берет стакан, пьет воду, выпила всю. Протягивает стакан Алине, Алина берет стакан, прошла, поставила стакан, встала на то же место. Марина смотрит на работы. Алина видит, что Марина смотрит на работы, но видит, что взгляд ее пуст. Затем, выждав, подходит, берет две работы, открывая следующие две. Марина так же пустым взглядом смотрит на открывшиеся работы. Алина смотрит на Марину.

Алина. Я обязала бы вас историей о неконкретном ребенке, который ради одобрения жертвовал собой.

Марина. Простите.

Алина. Не поступайте, как этот ребенок.

Марина. Простите.

Алина ставит работы, которые держала в руках, к стене, стоит, наблюдает за Мариной.

Марина. Одну секунду.

Алина. Прошу вас.

Марина стоит, опустив голову, затем сделала несколько шагов, остановилась, стоит спиной к Алине. Алина молчит, наблюдает за Мариной. Марина повернула голову, хочет что-то сказать важное для нее, подняла взгляд, смотрят друг другу в глаза. Затем Марина уходит от этих мыслей, повернулась, произносит.

Марина. Мне кажется, я готова продолжать свою работу.

Алина. Да. Я вижу.

Марина. Время в вашем доме, которое я потрачу еще… Моя цель. Она будет состоять именно в этом.

Марина подходит ближе к Алине, приблизительно на то же место, с которого смотрела работы. Алина наблюдает за ней. Марина стоит, смотрит на работы, пытаясь сосредоточиться и уйти от того потрясения, которое испытала, увидев их.

Алина подходит, берет работу, которая стоит в одном из рядов, немного поворачивает ее к Марине, начинает рассказывать о ней, во время рассказа Марина смотрит только на работу, но ощущение, что все, о чем говорит Алина, и сами фотографии вызывают у Марины смятение.

Алина. Некоторое время, недолго, я работала гардеробщицей в театре. Мы шли с коллегой по тротуару, остановились, поцеловались на прощание, коллега ушла, я смотрела ей вслед, затем приветливо помахала рукой, затем вернулась к своим мыслям, грустным, опустила глаза, перестала улыбаться, медленно повернулась, ушла. Об этом эта работа. Хотя вот видите, она достаточно абстрактна.

Алина видит, что происходит с Мариной. Марина теперь смотрит словно в пустоту. Алина отставляет к стене работу, берет фотографию из другого ряда, поворачивает немного к Марине, рассказывает о ней. Марина реагирует так же, как и на первую работу.

Алина. Эта работа… я пришла домой и посмотрела на свою идеально заправленную кровать. Затем прошла, села, посидев немного, я подпрыгнула, словно как бы проверяя матрас. Попрыгала. Затем стала прыгать сильней, я прыгала. Затем наклонилась, схватила края постели и потянула на себя, стала сбивать постель, качаться по ней, приводить в полный беспорядок.

Алина замолкает, смотрит на Марину, затем прошла, отставила работу к стене, берет следующую, так же поворачивает немного к Марине, рассказывает. У Марины реакция такая же.

Алина. После работы я одна ем на кухне в своей квартире. Через некоторое время я решаю, что нет смысла грустить, лицо мое осветляется внутренним светом, я беру свою уже пустую тарелку, иду к посудомоечной машине. Я останавливаюсь с одной своей тарелкой, открываю посудомоечную машину. В ней стоит только одна кружка и ложка. Я ставлю тарелку в машину, закрываю машину. В комнате я опускаю голову на подлокотник дивана, смотрю в потолок, лежу так некоторое время. Затем привстаю, подтягиваюсь к выключателю, выключаю свет, темно. Ночью комната освещена только светом дворового фонаря. Тень от листвы дерева в комнате на стене, это каштан. На подоконнике стоит деревянный медвежонок, как бы идущий куда-то, а за ним маленький динозавр. Утром я, еще сонная, беру пасту, щетку, чищу зубы, затем прохожу, ложусь на диван лицом к стене, хочется еще немного поспать. (*Указывает на работу в одном из рядов, держа по-прежнему ту работу, о которой рассказывала, говорит про работу на которую указывает.*) Эта, здесь написано: «Нежность». Головы и поднятые к стене руки людей. Парень говорит: «Если это случится с тобой, у меня есть смелость быть на твоей стороне».

Алина замолкает, смотрит на Марину, затем проходит, ставит работу к стене, возвращается обратно, стоит, смотрит на Марину. Марина погружена в свои мысли. Через некоторое время обращает внимание на Алину.

Алина закрывает ладонями лицо, держит так некоторое время, затем убирает ладони, смотрит на Марину. Марина немного изумлена.

Алина. Так сделал ребенок. Ему ничего не угрожало в эту минуту. Ваше мнение?

Марина немного неопределенно поводит плечами.

Алина. Этот жест мне не принадлежит. Я поделилась им с вами, но я не хочу об этом думать.

Марина. Я тоже. Сегодня вы оскорбили меня дважды. Вы слишком самоуверенны. Мы попробуем наше общение на вкус еще раз. Надеюсь, в тот раз, который состоится, оно будет не таким горьким.

Обернулась на шум в другой комнате.

Алина (*поняла, что совершила бестактность, приветливо*). Это мой отец. Он уже ждет. До свидания.

Марина (*вежливо*). До свидания. (*Поняла, что Алина хочет ее проводить.*) Не надо, я определила свой маршрут.

Алина. Вас били?

Марина. ...Нет.

Алина. Ответили так твердо, потому что не били никогда. (*Констатирует настроение Марины.*) Вы не хотите продолжать этот разговор.

Марина разворачивается, уходит, она действительно не хочет говорить больше. Алина смотрит ей вслед. Марина ушла.

В парке. Алина и Оля идут навстречу друг другу, остановились, смотрят друг на друга. Через некоторое время Оля произносит.

Оля. Погода замечательная. Я уже давно не помню такого теплого дня.

Алина. Если хочешь, можем пройтись. Да. Я знаю эту улицу. За дождем всегда приходит солнце. Вот и сегодня пройдет дождь и придет солнце.

Стоят. Через некоторое время Оля немного нахмурилась, Алина это заметила, смотрит на Олю. Оля рассказывает Алине.

Оля. Мать моя умерла. Уже давно. Я часто прихожу к отцу. Мы видимся почти каждый день. Я не могу оставить его одного надолго. Он музыкант… когда у него не получается новая мелодия, он всю ночь ходит по городу. Он уже совсем старик, и я не могу его бросить. Иногда я не понимаю, что он говорит.

Оля замолкла, молчит, затем указывает рукой на скамейку, прошли, сели, сидят, смотрят вперед. Затем Оля поворачивает голову к Алине, смотрят приветливо друг на друга, затем Оля кладет голову на колени Алине. Алина опускает ладонь, касается волос Оли, слегка перебирает их, глядя вперед. Затем Оля убирает голову, садится, произносит.

Оля. Ты сказала, что я не из тех людей, кто легко забывает прошлое. Да. Это так. Если бы можно было сделать, чтобы ничего не менялось. Я бы этого хотела… Мне кажется, мы хорошие подруги.

Алина. Да. Это так.

Оля встает со скамейки.

Оля. Мне пора.

Алина (*она не ожидала, что Оля так быстро уйдет*). Мы еще увидимся?

Оля. Я хочу пригласить тебя к отцу в ресторан.

Алина. Мне это будет приятно. Не слишком уродская у меня стрижка?

Оля. Нет. До свидания.

Алина. До свидания.

Оля уходит, Алина сидит на скамейке, провожает ее взглядом. Видит, что Оля почти ушла, но вдруг остановилась, замерла, словно

увидела что-то, затем сняла туфли, вернулась, видно, что она или напугана, или в смятении. Алина смотрит на нее, так же сидя на скамейке, переводит взгляд, пытаясь увидеть, что остановило Олю. Оля стоит, смотрит в пустоту. Алина произносит.

Алина. Почему ты вернулась?

Оля молчит, глядя перед собой.

Алина. Где твои туфли?

Оля (*переводит взгляд на Алину*). Они повредились.

Затем Оля набирает полную грудь воздуха, глубоко вдохнув носом, буквально на секунду задержав дыхание, выдыхает через рот. Алина пристально наблюдает за ней. Как только Оля выдохнула, поднялся и зашумел легкий теплый летний ветер. Алина подняла голову, удивленная встала со скамейки, смотрит на верхушки деревьев. Звук ветра. Оля тоже подняла голову и смотрит на качающиеся верхушки деревьев.

Алина (*не понимает, что дыхание Оли вызвало ветер*). Ты видишь? Какой чудесный летний ветер.

Оля (*глядя вверх*). Да. (*Опустила взгляд, смотрит неопределенно вперед.*) Я хочу и имею право согласиться с тобой.

Алина (*так же глядя вверх*). Это так мило.

Оля. Более чем.

Алина (*глядя вверх*). Время, которое мы проводим здесь, будет приятным для нас. (*Чуть отвела взгляд.*) Мы будем его вспоминать.

Оля, пытаясь не думать о том, что ее пугает, улыбается, наблюдает за Алиной. Алина обращает внимание на Олю.

Алина (*чтобы запомнить, произносит*). Ты набрала полную грудь воздуха, глубоко вдохнув носом, буквально на секунду задержала дыхание и выдохнула через рот. Как только ты выдохнула, поднялся и зашумел легкий теплый летний ветер. Я подняла голову, удивленная встала со скамейки, смотрела на верхушки деревьев. Слушала ветер.

Оля. Я тоже. Подняла голову и смотрела на деревья.

Алина смотрит вверх, вбок, словно хочет осмыслить происходящее. Оля старается улыбаться.

Алина (*переводит взгляд на Олю*). Сегодня с самого утра все так странно. Ты. (*Затем имея в виду Марину.*) Странный куратор выставочных пространств.

Алина замолкает. Оля перестает смотреть на нее, опускает взгляд. Алина наблюдает за ней, затем поворачивает голову, смотрит туда, где остановилась Оля, когда уходила, затем смотрит на ее туфли, затем переводит взгляд обратно на Олю.

Алина. А что было до этого?

Оля (*глядя вниз, напряглась, затем тихо*). Я пошла.

Алина (*вспоминает*). Я сижу на скамейке, провожаю тебя взглядом, вижу, что ты почти ушла, но вдруг остановилась. Замерла, словно увидела что-то. Затем сняла туфли, вернулась. Я вижу, что ты напугана или в смятении. Я смотрю на тебя, так же сидя на скамейке, перевожу взгляд, пытаюсь увидеть, что тебя остановило. Ты стоишь и смотришь

в пустоту. Я перевожу взгляд на тебя, затем произношу. (*Поняла поведение Оли.*) Теперь я вижу, что ты хочешь, но не можешь уйти. Мне надо, но я не могу?

Оля кивнула, не поднимая взгляд.

Алина. Удушье?

Оля кивнула еще раз, так же глядя вниз.

Алина. Удушье в квартире, оно нестерпимо. Оно практически на грани невыносимости. Я прошла через это. Ты стоишь здесь и не можешь сделать шаг. Ужас в конце парковой аллеи. (*Становится ближе к Оле, обнимает ее. Стоят так некоторое время.*) Что?

Оля. Ужас. Он похож на мокрый заплесневевший хлеб. Все, что я могу, – это стоять и беспомощно улыбаться. Это так жалко, что я трачу свою улыбку на что-то плохое. Люди идут от меня, потом возвращаются ко мне.

Алина. ...Начинается ралли. Давай пройдем вдвоем. Тихо и аккуратно, чтобы не потревожить эту красоту вокруг.

Алина немного отстранилась, заглядывает Оле в лицо.

Оля. Я буду держать тебя в объятиях, как настоящая подруга. А ты заглядывай мне в лицо.

Алина. Продолжай.

Оля. Там есть старая танцевальная площадка. Она не менее отвратительна. Жара и эта площадка с растрескавшимися деревянными половицами. Они скрипят. Там никто не танцует. Жара и этот скрип.

Алина. Пронзительный визг двигателей мчащихся друг за другом машин тебя успокоит. Мне это помогает. Сильный, на грани визга, звук двигателей мчащихся машин.

Оля. Когда ты через это прошла, летом? Такое случается только летом.

Алина. Да.

Сильный, на грани визга, звук двигателей мчащихся машин. Некоторое время Алина и Оля наблюдают.

Тихо. Алина и Оля остановились.

Оля. Кто-то написал на стене, видишь?

Алина (*читает*). Я тебя люблю.

Оля. Его обязательно накажут за эту надпись. Он испортил фасад.

Алина. Эта фраза имеет универсальный характер.

Оля. Да.

Алина. На Земле она может принадлежать каждому.

Оля. Да.

Алина. Ты купила новые туфли? Они красивые?

Оля. Они прекрасны.

Алина. Тогда объяснись, я вижу, что ты босиком.

Оля. Некоторое время я хочу ходить так.

Развернулись друг от друга, ушли в разные стороны.

Марина. Мощеная дорога, выложенная камнем, я вижу, что дальше она с горки уходит вниз. Людей на улице нет. Алина идет снизу в горку

по этой дороге. Я сижу в сквере на скамейке, я знаю, что мимо по дорожке идет Алина. Она очень наблюдательна. Но сейчас меня не видит. Я встаю со скамейки, иду следом. Алина, за ней я идем через сквер. Алина идет по улице, на которой стоит детский театр, в котором она работала. На расстоянии я иду за ней. Ее спина, затылок и волосы. Перекресток. Светофор. Она остановилась на перекрестке. Стоит. Можно идти, она пошла, переходит дорогу. Я делаю шаг к перекрестку, стою, не доходя до него. Смотрю. Теперь я знаю, где Алина проводит рабочие дни. В трехэтажном уродливом здании напротив театра. Плитка перед театром на солнце очень сухая. Серый цемент. Большие высокие окна. Стенд с афишей под стеклом, рядом с крыльцом на стене театра. Девушка, волосы рыжие, лицо все в веснушках, вынимает старую афишу, меняет на новую, на следующий месяц. Ветер мнет афишный лист в ее руках. Я открываю дверь, вхожу в коридор. В холле фотографии артистов на стене, я понимаю, я вижу, это работы Алины. Я ничего подобного до этого в своей жизни не встречала. Я не верю что, будучи троллем, который оскорбляет и пишет всякую дрянь и гадость о людях в Интернете, она способна делать такие совершенные произведения. В любом случае, если я не исполню своих обязанностей как куратор галереи относительно нее и ее работ, меня уволят. «Просто делайте свою работу» – вот что мне сказали. До свидания. До свидания. До свидания. До свидания. «Простите, вы не скажете, имеем ли мы возможность купить билеты?» – «Нет. Я не работаю здесь». – «Извините». «Касса вон там, пожалуйста» – пожилая полная сотрудница указывает рукой на дверь, ведущую из театра. Парень и девушка поворачиваются, видят кассы, поворачиваются, благодарят, выходят. У меня появляется возможность покинуть этот театр, и я выхожу. …Ларек с выпечкой в парке. Из окна административного здания парка видна я, стоящая перед окошком ларька. Руки продавца протягивают мне выпечку. Я осторожно двумя руками взяла выпечку. Дорожка. Парк. Людей нет. Перед ларьком с мороженым стоит Алина. Скамейка. Я встаю с другой скамейки в другой части парка. Я стою перед скамейкой, подношу руки с салфеткой к лицу, вытираю губы. Урна возле этой скамейки. Два велосипеда припаркованы возле крыльца кафе рядом на территории парка. Я выбрасываю испачканную плохим пищевым маслом салфетку, которой вытерла губы, в урну.

Марина у себя дома на пороге, включает свет, снимает туфли, проходит, становится возле стула (словно: вот опять я пришла домой и мне здесь нечего делать), опускает сумку на стул, выходит. Вышла. Сумка Марины на стуле, туфли. Никого в комнате нет. Через некоторое время входит Марина, проходит, садится на стул, сидит, немного обреченно смотрит перед собой. Затем, так же глядя в никуда, говорит.

Марина. Я прошла, посмотрела на свою идеально заправленную кровать, затем села на нее. Я посидела немного, я подпрыгнула, словно проверяя матрас. Попрыгала. Затем стала прыгать сильней, я прыгала.

Затем наклонилась, схватила края постели и потянула на себя, стала сбивать постель, качаться по ней, приводить в полный беспорядок. Я одна ем на кухне в своей квартире. Через некоторое время я решаю, что нет смысла грустить, лицо мое осветляется внутренним светом, я беру свою уже пустую тарелку, иду к посудомоечной машине. Я останавливаюсь с одной своей тарелкой, открываю посудомоечную машину. В ней стоит только одна кружка и ложка. Я ставлю тарелку в машину, закрываю машину. В комнате я опускаю голову на подлокотник дивана, смотрю в потолок, лежу так некоторое время. Затем привстаю, подтягиваюсь к выключателю, выключаю свет, темно. Ночью комната освещена только светом дворового фонаря. Тень от листвы дерева в комнате на стене, это каштан. На подоконнике стоит деревянный жираф, как бы идущий куда-то, а за ним маленькая лягушка. Утром я, еще сонная, беру пасту, щетку, чищу зубы, затем прохожу, ложусь на диван лицом к стене, хочется еще немного поспать. Это мои туфли, это моя сумочка. Я опять пришла домой в таком состоянии, и мне здесь нечего делать. (*Имея в виду образное выражение.*) Я опускаю руки и голову. Этот дом не питает нежностью. Здесь нет поднятых вверх рук, и гости по вечерам не стоят у стен. Когда в такую жару, как этим летом, люди не могут спать в одной постели и тактично расходятся по разным кроватям, чтобы не мешать друг другу, я мерзну от холода.

Встает со стула, проходит, выключает свет, включает музыку (A-ha «This alone is love»), становится возле окна, стоит, слушает. Затем, немного приподняв голову, закрывает глаза, проводит ладонями от висков по волосам, открывает глаза, проходит, выключает музыку, выключила, произносит.

Марина. Эта музыка изумительна. Ее происхождение определенно внеземное. Она состоит в отношениях со звездами. Я не могу быть дома этим вечером.

Проходит, надевает туфли, берет сумку, выходит. Ушла.

Во дворе. Оля пятится, пытаясь не потерять из виду что-то, что ее очень сильно волнует. С другой стороны входит Марина.

Марина. Я так и знала, что сегодня еще состоится встреча со знакомым мне человеком! Я была дома, но внутри меня произошло какое-то томление, и оно буквально потребовало прогулки.

Оля поворачивается к Марине.

Оля. Я хочу в призыве выставить тебе навстречу указательный палец с требованием замолчать. Извини, но пока я не могу позволить тебе говорить. То, с чем я столкнулась в этом пустом дворе, среди сталинских зданий с антеннами на длинных железных трубах, торчащих над крышами, кажется мне чем-то чудесным, чем-то волшебным и настолько осязаемо материальным, что я не могу позволить этому уйти без диалога. Поэтому я сейчас отвернусь от тебя и произнесу свой вопрос в кажущуюся с того места, где ты стоишь, пустоту еще раз.

Марина. Прости. Я подожду.

Оля (*отворачивается, всматривается*). Кто ты?.. Не думала, что нам еще сегодня предстоит встреча, а ты?.. (*Услышала ответ и отвечает на вопрос.*) Нет. Я была весь день на работе, а ты?.. Чем ты будешь заниматься?.. а я хочу, чтобы состоялась моя прогулка в трамвае, потом долго через парк буду идти домой… это твой мотоцикл?.. меня интересует, да. Просто интересно… это ты написал на стене любовное признание? Тебя наказали?.. отойди от этой урны, полной пустых бутылок от водки! Они так некрасиво грубо торчат из нее! до свидания! *(Оля смотрит, словно провожает взглядом кого-то уходящего, затем поворачивается к Марине, произносит твердо, но в глаза ей не смотрит.)* Я попрошу тебя уйти. Я думаю, что нам надо прекратить общение на сегодня, оно исчерпано, и расстаться.

Марина (*соглашаясь*). Да.

Марина приветливо смотрит на Олю. Оля стоит, взгляд опущен, она ждет, когда Марина уйдет.

Марина. До свидания.

Оля. До свидания. Я подниму глаза и буду смотреть тебе вслед, но это не значит, что я хочу, чтобы ты вернулась.

Марина кивнула, уходит, Оля подняла глаза, смотрит ей вслед.

Оля. Я стою и наблюдаю за отцом. Он уже достаточно дряхлый, но элегантно одет. Скрип стула по полу, шаги отца, он отвечает на звонок: «Да? Кто это?» Он молчит, слушает, что ему говорят. Это женщина. Через некоторое время он подходит и касается клавиш синтезатора, один раз, второй, эти звуки очень тревожны. Я выхожу. Входная закрытая дверь в квартиру, я на лестничной клетке. Я стою перед лестничным пролетом, недалеко от двери, лицом к лестнице, поднимаю взгляд. Осознание величия мира и покорное принятие своей судьбы – вот что я испытываю. Я спускаюсь по лестнице вниз. Во дворе дома отца на скамейке сидит грустный, поникший парень, голова опущена. Я становлюсь у него за спиной и смотрю на него. На нем белая рубашка и черные штаны, он коротко стрижен. Я испытываю те же эмоции, глядя на него. Осознаю огромнейшее, бесконечное величие мира и покорность своей судьбе. С немного блуждающей улыбкой, словно задумавшись, я отвожу взгляд вбок немного, опускаю взгляд чуть вниз, затем поднимаю взгляд, улыбка уходит, глаза расширяются, я удивлена, что от этого фронта переполняющих меня эмоций я сейчас потеряю сознание. Парень на скамейке в той же позе. Я стою там же, затем поворачиваюсь, пошла. Парень по-прежнему сидит в той же позе. Во дворе растут тополя. Я кладу ладонь на ствол дерева, он сухой и шершавый, это как бы точка опоры для меня, крона ветвей шумит вверху надо мной. Рука скользит по стволу, я падаю, я потеряла сознание. Мои туфли повреждены. Отец ищет меня всю ночь. «Папа». Он повернулся, посмотрел на меня. Тревога отца ушла, мы улыбнулись друг другу. Затем, спохватившись, он снимает пиджак, надевает на меня. Опустил руки, стоит, смотрит на меня. Я немного как бы прижимаю пиджак к себе.

Папин взгляд переполняется нежностью и добротой. Он протягивает руку, касается моего локтя, я замечаю, как вспыхивает железный браслет от часов у него на запястье. Мы повернулись, мы уходим.

В квартире Оля проходит, садится на стул, некоторое время сидит, неопределенно глядя вперед.

Оля. Я лежу у него дома на кровати, руки за головой, поза немного мужская, и смотрю вверх. Он сидит на кухне и не знает, что делать.

Через некоторое время Оля приподнимает голову, прислушивается. Затем встает, проходит по комнате, остановилась, слушает.

Оля во дворе проходит, садится на скамейку, сидит, очень напряжена. Алина выходит, идет к скамейке, Оля ее не видит, пока Алина не остановилась возле скамейки. Оля замечает Алину, улыбается ей, улыбка вымученная. Алина смотрит на Олю, понимает, что ей нужна поддержка.

Алина. Я чувствую, не зря вытащила тебя из дому сегодня. Ты бы только сидела и прислушивалась к тому, что делает твой отец.

Оля улыбнулась, Алина сказала правду.

Алина. Что он делал?

Оля. Лежал на диване. В его свисающей руке находился нотный альбом. Перед диваном стояли его тапки. Потом диван заскрипел, он сел и надел их.

Оля отворачивается от Алины, не в силах больше улыбаться и делать вид, что все в порядке.

Алина. Мне кажется, я почти со стопроцентной уверенностью произношу это вслух, что тебе сейчас нужна поддержка. Подруг. Ты в ней нуждаешься. Ты вся на нервах.

Оля (*повернув голову к Алине*). Ты правильно поняла. Я буду тебе благодарна.

Алина. Я протяну свои руки тебе навстречу и обниму тебя. А ты обнимешь меня за талию. Это поможет.

Оля встает, обнимают друг друга. Стоят.

Оля. Да. Это поможет.

Через некоторое время Алина немного отстраняет Олю, смотрит на нее.

Алина. Ты так непрактична. Ты очень доверяешь своим эмоциям.

Оля. Я постоянно прислушиваюсь к себе. Мир вокруг так волшебен и загадочен. Я бреду как во тьме, половины не понимая из того, что происходит. Я, как маленькая улитка, перевернутая своим жильем вниз, не могу найти правильное для себя положение. Это лето меня доконает. Я жду снега и холода, как фанатик из секты свидетелей Иеговы, приходя на служение, ждет экстатического прихода божьей благодати. Алина, мне кажется, от жары у меня начались галлюцинации. Я вижу людей там, где их не должно быть. А там, где они должны быть, их нет. (*Отстраняется от Алины, указывает немного*

как бы глазами вверх, но сама вверх не смотрит.) Видишь эту тлю на деревьях?

Алина смотрит вверх, затем, так же глядя вверх.

Алина. Да.

Оля (*констатирует*). Мои зрачки расширяются, они наполняются чем-то плохим для меня.

Поднимает взгляд на Алину.

Алина переводит взгляд на Олю, молчит.

Оля (*вымученно улыбаясь*). Есть ощущение, что я теряю сознание?

Алина. Да.

Оля глубоко вдыхает носом, на секунду задерживает дыхание и выдыхает через рот. Как только Оля полностью выдыхает, Алина поднимает голову и смотрит вверх, Оля наблюдает за Алиной.

Выходит Марина.

Марина. Ветер закачал деревья над крышами домов. Сухая невыносимая жара немного отступила, природа поддалась приятной прохладе. Ушли все искажения. Словно кто-то взял на себя ответственность хоть на некоторое время и все исправил. Я ехала в трамвае и смотрела на человека. Он был согнут, неподвижен. Поза его была неестественна. Это мог быть мужчина старше сорока лет, а мог быть совсем молодой парень. Он был под бутиратом. Голова свешена ниже колен, лица не видно, рука касается пола. И вдруг словно кто-то сдул с него все это далеко в космос. Он выпрямился, черная одежда его стала чистой, отвратительная тупая пелена покинула его лицо, он улыбнулся так светло и красиво. Глаза его засияли умом и добротой. В парке накачанный героином парень, едва стоящий на полусогнутых ногах, похожий на сухую тонкую ветку, упавшую под дерево, вдруг встал, выпрямился, с лица сполз серый цвет, и равнодушие отпустило его черты, он улыбнулся так светло и красиво. Чистота длилась всего мгновение. Затем опять все накрыл морок, и все стало на свои места. Видно, у того, кто вдохнул красоту в мир, слишком слабое дыхание.

Оля и Алина сидят на скамейке, неопределенно смотрят перед собой, молчат. Затем Алина поворачивается к Оле.

Алина. Тебя отвлечь? Показать тебе новую работу, пойдешь?

Оля. Собиралась. Еще собиралась Марина, она посмотрела не все твои работы в тот раз.

Алина. Да. Она тоже придет.

В квартире Алины Оля и Марина подходят друг к другу, поцеловались по-дружески в знак приветствия, чуть-чуть разошлись, молчат, ждут, когда придет Алина. Марина почти сразу замечает, что с Олей не все в порядке. Оля чувствует взгляд Марины, затем не выдерживает и, стараясь улыбнуться, но улыбка выходит вымученная, немного виновато произносит.

Оля. Что?

Марина (*виновато*). Мы еще недостаточно хорошо знаем друг друга, чтобы я обладала правом давать тебе свои советы. Извини, что я смотрела на тебя так.

Оля (*в оправдание Марины*). Это жара.

Марина. Да. Я прошу тебя на нее списать мою бестактность.

Оля. Хорошо.

Марина старается держаться невозмутимо. Оля замечает это.

Оля. Ты стоишь и скрываешь истинные чувства. Ее работы вызывают у тебя восторг. Я не права?

Марина неопределенно пожимает плечами. Оля смотрит на Марину, затем произносит.

Оля. Вот. Я права. Мои слова правдивы. Ты так пожимаешь плечами, что, мол, за странность я говорю.

Входит Алина. (*Всю сцену дальше Оля молчит, наблюдает за Мариной и Алиной.*) Алина остановилась, произносит.

Алина. С вашего разрешения я позволю себе показать вам свою новую работу.

Идет к работам, стоящим у стены, берет одну из них, поворачивает, чтобы было лучше видно Марине и Оле.

Алина. Работа имеет название. «Влюбленные». Это о двух девушках. Одна из них, первая девушка, сидит в кресле в комнате в своей квартире. В платье. Голова повернута в сторону. Между двумя комнатами в квартире приоткрытая дверь. Она становится перед дверью. Стоит, смотрит некоторое время. С другой стороны в комнате у стены стоит вторая девушка. Прислушивается, голова повернута в сторону двери. В этой комнате есть окно, оно слева. Лицом в сторону окна становится вторая девушка. Смотрит в окно некоторое время. Затем развернулась, пошла к кровати, легла на кровать, на бок. Первая девушка стоит в этой комнате, смотрит на нее. Вторая девушка лежит на кровати в той же позе. Первая девушка ложится рядом, тоже на бок за спиной второй девушки. Первая девушка лежит и смотрит на вторую. На ее спину, шею, волосы. Затем кладет руку ей на талию. Вторая девушка замерла. Рука первой девушки скользнула по животу второй, остановилась. Вторая девушка лежит и ждет, что будет дальше. Во дворе, окруженном сталинскими домами, рядом с детской площадкой, вторая девушка стоит, смотрит неопределенно вбок, думает о чем-то своем, потом через некоторое время, словно вспомнив о первой девушке, стоящей напротив, переводит на нее взгляд, произносит: «Ты должна заслужить это. Как? Я не знаю. Подумай». Первая девушка опускает глаза. Вторая девушка уходит. Удаляется. Первая поправляет рюкзак и тоже уходит.

Алина замолкает, держит работу, наблюдает за Мариной. Марина молчит, смотрит на работу, затем переводит взгляд на Алину, произносит.

Марина. Ну вы же понимаете, что эту работу никто не повесит?

Смотрят друг другу в глаза.

Алина. Вы думаете, президента беспокоит, что висит в какой-то галерее на стене? Думаете, его беспокоит судьба двух лесбиянок? Их жизнь?

Марина. ...думаю, что нет.

Алина. У вас хорошая зарплата?

Марина. Нет.

Алина. Тогда почему вы работаете?

Марина. Не все измеряется деньгами для меня.

Алина. Ваша галерея – это место, где люди в большинстве испытывают радостные чувства?

Марина. Да.

Алина. Но это только в те часы, когда работает выставка.

Марина. Да. Это так. Но в эти часы я ощущаю подъем.

Алина. Мне это может быть понятно. Вы считаете, что моя работа менее достойна?

Марина. ...нет.

Алина. Я зря, зачем я это сказала, извините.

Алина проходит, ставит работу к стене, возвращается, обращается к Марине.

Алина. Вы мне простите мою невежливость, у меня пока недостаточно много опыта. Та выставка, которая у меня была, единственная. И за работами приходил водитель. Мы не говорили с ним.

Проходит, берет со стола небольшую брошюру, подходит к Марине и протягивает ей брошюру.

Марина. Что это?

Алина. Это маленькая книга в виде брошюры.

Марина. Да. Это книга. О чем она? (*Опускает взгляд, смотрит на брошюру, видит, как она называется, берет ее в руки, переводит взгляд на Алину.*) ...спасибо.

Марина. Я уходила из квартиры Алины, зажав в руке Конституцию, словно сожрала кусок дерьма.

Алина. Я сижу за стойкой гардероба, склонилась к телефону, который держу в руках, что-то смотрю в социальной сети. Я работаю гардеробщицей. На пороге стоит мальчик семи-восьми лет. Я выхожу из Сети, встаю со стула. Я вижу, что он напуган. Я хочу показать этому испуганному мальчику, который первый раз пришел в театр, что все здесь удивительно и интересно. Я медленно иду, замираю, я смотрю по сторонам, я изо всех сил изображаю удивление. Я поворачиваюсь к нему, и вот что я вижу (*Алина поднимает ладони, закрывает ими лицо, держит так некоторое время, затем опускает руки*): мои глаза наполняются печалью, потому что мальчик боится. Я боюсь испугать его еще больше, поэтому сначала отвожу взгляд, смотрю немного вбок, затем вниз, а затем уже на него. Я улыбаюсь, но улыбка моя печальна. Это плохо, что я трачу свою улыбку на печаль и страх. Но вот

он убирает руки, и я верю в его мужество. Я улыбаюсь, он улыбается мне. Я обрадовалась, мои глаза расширились, я повернулась, чтобы убедиться, есть ли среди детских курточек, висящих в гардеробе, свободный крючок. Я принимаю из рук мальчика его ветровку и вешаю на свободный крючок. Затем я говорю ему: «Здесь имеется возможность и право не прятаться. Они в твоем распоряжении. Здесь прячут лица другие». У него светлые выгоревшие на солнце волосы на макушке. Он стоит перед входом в большой холл и смотрит вперед. Я становлюсь рядом, кладу руку ему на плечо. Моя голова немного наклонена к его, его немного приподнята вверх. Не отнимая руки от его плеча, я говорю: «Закрой глаза, глубоко вдохни и медленно выдыхай… всё. Сейчас можно открыть глаза». Мы идем через большой холл, в котором есть маленький пруд с ленивыми, застывшими в воде рыбами, мы заходим в зрительный зал. На сцене декорации спектакля, представление еще не началось. Я посадила мальчика в первый ряд, в центре, в кресло. В самой середине ряда. Он это заслужил. Я иду по проходу между стеной и креслами к выходу из зала. Я становлюсь на входе в зал возле красных тяжелых штор, меня попросили помочь проверить билеты.

В галерее Марина берет две работы Алины, стоящие рядом с другими ее работами, несет к дальней стене галереи. Работы достаточно большие, их неудобно носить. Марина подавлена. Возвращается, берет следующие две работы, уносит к той же дальней стене, стоит там.

Алина. Я вижу, что Марина подавлена. Мне лень разбираться почему, анализировать ее психотип, копаться в ее психологии. Я вижу, что она аккуратно обращается с моими работами, носит их к дальней стене галереи. Затем возвращается, берет следующие две, несет к той же дальней стене. Этого знания мне достаточно. Через некоторое время мне надоедает на это смотреть, я ухожу домой.

Марина возвращается, она все так же подавлена, берет следующие две работы, уносит их к дальней стене. Входит Оля. Наблюдает за Мариной. Марина возвращается к работам, хмуро роняет взгляд на Олю, тут же отводит глаза, берет две следующие работы, начинает их нести.

Оля. Почему ты не включаешь музыку?

Марина остановилась, вполоборота к Оле.

Оля. Делюсь с тобой своим опытом, я всегда работаю с музыкой. Так приятнее намного. И время идет быстрее.

Марина (*хмуро*). Не могу. Не думаю. Нет.

Пошла к дальней стене.

Оля. С какой интонацией ни произноси слово «нет», оно будет звучать как «нет». Это слово такое.

Ждет, когда вернется Марина. Марина возвращается, берет следующие две работы, стоит, держит их.

Оля. Как вчера, как и позавчера, так и сегодня. Семь часов, галерея пустеет, все покидают рабочие места. И мне становится немного грустно.

Марина. Я просто не могу прикасаться к ним. Я испытываю невероятное чувство брезгливости. (*Ставит работы на место к стене, затем произносит, на Олю не смотрит.*) Я хочу выйти и начать ломать все подряд. Но я понимаю, улицы не виноваты, что по ним ходят люди, общение с которыми, я считаю, для меня неприятно. И неприемлемо. Я уже устала смотреть никуда конкретно. Все, Оля! Я увольняюсь. Перед самой собой я не могу делать выставку работ человека, которого не уважаю, которого презираю, более того.

Оля. Даже если ты видишь, что ее работы достойны самых лучших музеев мира?

Марина. Да.

Оля. Позволь мне сформулировать: ты решила и складываешь с себя полномочия куратора, потому что поставлена перед выбором, которого нет в принципе.

Марина. Да. Боже мой. Я испытываю сейчас невероятное чувство. Это чувство легкости. Мне больше не надо думать, страдать, рефлексировать. Это укладывается в голове, это не укладывается, как это понять, а как это. Я буду просто жить. И пусть количество энтропии в мире понижает кто-нибудь, кто не так устал.

Оля. ...Я сейчас выйду за лесками, чтобы Алинины работы повесить, а потом приду. У тебя будет шанс и время принять другое решение.

Оля выходит. Марина стоит, затем проходит, садится на стул. Сидит. Через некоторое время входит Оля, в руках лески крепления рам к стене, подходит к Марине, останавливается напротив. Марина поднимает взгляд на Олю.

Оля. Ну как?

Марина. Как и было. Я устала. Я хочу уйти.

Оля. Ты сейчас все просрала, моя дорогая. То, что ты просрала сейчас, может быть, самое удивительное, что произошло в твоей маленькой, скромной, тихой жизни.

Марина. Ну и бог с ним.

Оля смотрит на Марину. Марина смотрит вниз.

Оля (*без злобы*). Иди. Я все сделаю сама. Я сделаю сама эту выставку.

Марина встает.

Марина. Спасибо, Оля. Ты прикрываешь меня, хоть мы совсем мало общались. И несмотря на то что я так тебя подставляю, ты добра ко мне, ты не раздражена сейчас в мой адрес, и несмотря на то что мы мало общались, ты поступаешь как настоящая подруга. До свидания.

Оля. До свидания.

Марина выходит. Оля неопределенно смотрит перед собой. Марина ушла. Оля кладет лески на стул, проходит, берет две работы, стоящие у стены, несет их к дальней стене, возвращается, берет еще две работы, уносит, возвращается, забирает оставшиеся две работы, уносит их

к дальней стене. Возвращается. Входит Марина. Оля стоит, наблюдает за Мариной. Марина хочет что-то сказать, решается. Оля ждет.

Марина. Я не ухожу в никуда. С одной стороны, как бы да, я ухожу в никуда. В общем, это все, что я хотела сказать, сейчас окончательное до свидания.

Уходит.

Оля. Утром я сплю в кровати в квартире отца. В другой комнате на диване лежат мои вещи. Я подхожу к дивану в чем спала, беру свои вещи, одеваюсь. На остановке общественного транспорта, кроме меня, никого больше нет. Сильный ветер. Я стою, жду транспорт. Мне нравится непогода. Я так ждала этой осени. Пустые качели во дворе все раскачиваются, раскачиваются.

Оля в квартире проходит, садится на стул, молчит, затем произносит.

Оля. Я чуть не столкнулась с ними на тротуаре. Парень и девушка. Несли перед собой по пакету попкорна. «Стойте!» «Это так мило, что ты предупредила нас», – сказала девушка. «Пожалуйста, проходите». Парень и девушка прошли. Я стояла и смотрела вперед, затем повернула голову и посмотрела им вслед. Они шли, шли, затем на секунду замерли, повернулись и посмотрели на меня. Я потеряла сознание. Схватиться было не за что, я разбила голову.

Оля встает со стула, глубоко вдыхает носом, задерживает на секунду дыхание, выдыхает через рот. Выдохнула. Выходит, ушла.

Шум ветра.

2015

Ирина Васьковская

ДЕВУШКИ В ЛЮБВИ

Пьеса

Журнальный вариант.

Какая-то ночь. Совмещенный санузел в двухкомнатной квартире (одну комнату снимает двадцатитрехлетняя Варя, во второй комнате живет бабка, хозяйка квартиры). Зеленая керамическая плитка, пятнистая ванна, красное полотенце. Пьяный Митя, молодой человек двадцати девяти лет, пытается расстегнуть ширинку. Нетрезвая Варя сидит на полу возле унитаза и смотрит на Митю.

Варя. Ты по стенке постарайся – чтоб не гремело. А то бабка проснется. Она мне каждое утро говорит, что я почки отморожу в таких юбках *(показывает на свою короткую юбку)*, и каждую ночь меня караулит. Как услышит, что я в сортире, так сразу под дверь прибегает и спрашивает: «Что, больно? А это цистит – я тебя предупреждала!» Я, говорит, даже из своей кровати слышу, как ты стонешь.

Митя. На толчке стонешь?

Варя. Якобы от боли.

Митя. От какой боли? От сердечной?

Варя. Нет, якобы от боли при мочеиспускании.

Митя. Длинное слово.

Варя. Как и мои ноги. На посмотри.

Вытягивает одну ногу.

Митя наконец расстегнул ширинку. Старается по стенке. Варя наблюдает.

Митя. В угол смотри.

Варя. Да я уже видела.

Митя. Раз видела, то как меня зовут?

Варя. Да я забыла. А меня?

Митя. Света?

Варя. Нет.

Митя. Наташа. Наташенька.

Варя. А ты себя называл «неисправимый романтик».

Митя. Точно. Мы ведь там и познакомились.

Варя. Вчера, а не там.

Митя. Таня? Оля? Леночка?

Варя *(встает на ноги)*. Я заранее даю согласие почти на всё. Практически на любой ваш каприз.

Суббота, утро. Четырехкомнатная квартира. Одну комнату снимает Варя (ей двадцать шесть лет), вторую – Катя и Коля (им тридцать и тридцать пять соответственно); две комнаты пустуют.

В комнате Вари шторы опущены, темно. Из кухни доносится веселая музыка. В щель между дверью и полом пробивается очень яркий свет – как будто от маленького ядерного взрыва. Варя просыпается.

Варя *(стучит в стену)*. Два часа ночи!

В комнату заглядывает Коля.

Варя. Кто там?

Коля. Мужик твой с севера приехал, очнись.

Варя. Мужик?

Коля. Десять утра, какие два часа?!

Варя. Он через полгода приедет.

Коля. Десять утра, Варя! Кругом радуги, птички. Просыпайся.

Варя. Я участковому напишу, что вы шумите целыми сутками. И он вас за шкирку отсюда – и тебя, и сволочь твою. Понаехали из деревень своих… домик с голубыми ставнями… речка, косогор…

Находит на полу тапок и бросает в Колю; он уворачивается.

Коля. А ночью ты всегда веселая, Варя.

Варя. Вы мне жить мешаете.

Коля. А ночью почему-то не мешаю.

Варя. Пошел вон. К сволочи своей пошел… ждет тебя сволочь твоя.

Коля. Повеселеешь – выходи.

Коля уходит. Варя накрывается одеялом с головой.

Какое-то утро. Двухкомнатная квартира. Варя (23 года) и Митя сидят на диване в комнате Вари, курят одну сигарету на двоих – очень осторожно передают ее друг другу.

Митя. Ну и как меня зовут?

Варя. А меня?

Митя. У тебя старинное имя. Я помню, только забыл.

Варя. Варвара. А ты Митек.

Митя. Попала. *(Смотрят друг на друга с любопытством.)* У нас сигареты кончились.

Варя. Я сбегаю.

Улыбаются друг другу.

Суббота, день. Четырехкомнатная квартира. Солнечная кухня – салфетки, коврики, кружки. За столом сидит румяная Катя. Входит Варя

(26 лет). Ее слепит солнце, и она прикрывает глаза ладонью, медленно идет к раковине и пьет воду.

Катя *(глядя на Варю)*. О-о, северное сияние над всей территорией города.

Смеется.

Варя. Куда вы дели воду с моей тумбочки? Я специально себе воду оставила. Где вода? Нет воды. Кто взял? Убить вас надо.

Катя. Я не брала. Мне зачем вода? Воды у нас завались. Вот денег – да, не совсем. Я бы деньги, может, и взяла. Денег там не было?

Варя. Мужик твой, значит, взял.

Катя. Не мужик, а возлюбленный.

Варя пьет воду.

Катя (*улыбается*). Мой ненаглядный.

Варя. Который час? Или уже обратно ложиться?

Катя. Куда обратно? Три часа дня. Медведи столько не спят.

Варя. Мой мужик вернется и вам задаст.

Катя. А где твой мужик, Варя?

Варя. Сто раз говорила – деньги на Севере заколачивает. *(Роется в кухонных шкафчиках.)* Я капризная, а на Севере деньги. Он денег заколотит – мы машину купим. Чтобы морды ваши за поворотом исчезли.

Катя. Так и будет.

Варя. Так и будет.

Катя. Будет, будет. Конечно, будет.

Варя. Я и говорю, что будет.

Варя роется в шкафчиках.

Катя. А кофе нет. И заварки нет.

Варя. А что есть?

Катя. Йод. Гречка.

Варя. Нет, я бы лучше селедки.

Катя. Рыбка моя, мы же нищие. Откуда селедка?

Варя садится на табуретку, некоторое время молчит.

Варя. Катя, скажи мне, мы счастливы?

Катя *(отвечает не сразу)*. Мгновениями.

Варя. Так не пойдет.

Катя. Ну тебе виднее.

Варя. Нет, надо заставить себя испытывать счастье. Это важно. Надо убедить себя, что счастье есть.

Катя. А его что, нет?

Варя. Ну откуда? Есть стенки. Окошки. Ведро мусорное, которое неделю стоит…

Катя. Я в том месяце выносила. Теперь твоя очередь.

Варя. Я вечером с балкона выкину.

Катя. А, ну давай так.

Суббота, вечер. Четырехкомнатная квартира. На кухне сидят Варя (26 лет), Коля, Катя и двадцативосьмилетняя Люся – новая квартирантка.

Голова у Вари обмотана полотенцем. Кухня освещена неприятным красным светом – солнце садится.

Варя *(трогает макушку, морщится)*. …и она мне талдычит: «Вино с юга, вино с юга». А я-то сразу поняла, что врет. Какой здесь юг? Ледяная местность. *(Молчит.)* А хорошо бы так сесть и поехать на юг…

Люся боязливо косится на бормочущую Варю.

Катя. На что сесть, Варя?

Варя. На подвижной состав, Катя!

Катя *(Люсе, кивая на Варю)*. Это наша Варя, не бойся. Через неделю привыкнешь.

Варя *(Люсе)*. У меня, кстати, мужик на Севере. Деньги заколачивает. Он скоро вернется. Не думайте, что за меня некому заступиться.

Катя *(Люсе)*. Она так намекает, чтобы ты не нарушала правила совместного проживания: никаких попоек…

Коля *(перебивает Катю)*. Никаких вечерних друзей…

Катя *(Люсе)*. У нас тут строго. Мы сами строгие, а квартирная хозяйка еще строже. *(Варе.)* Правильно я говорю, Варя?

Варя сонно кивает, глядя в потолок.

Варя. Он, кстати, мне вломил однажды. Ну… мужик мой. Конечно, спьяну. Естественно, он не хотел. Но вломил несильно – даже синяка не было. А я ему цепочку серебряную порвала. *(Люсе.)* У него цепочка была, а на цепочке – иконка из золота. Я и полюбила его наполовину из-за этой иконки.

Катя. Повелась на богатого.

Варя. Нет, пожалела. Иконка вроде золотая, а золото самое паршивое. И мне его так жалко стало. Ну не золото, а Митеньку. Как представлю, что он эту иконку о чем-нибудь просит… и думает, что кто-то его слушает. Царица небесная или кто там еще. *(Смотрит на Люсю.)* Что вы так смотрите? Всё в порядке, своим чередом идет естественная жизнь людей: все поголовно несчастные, никто не любит и надо снова куда-то идти и что-то выпрашивать.

Люся моргает. Варя и Катя хихикают.

Катя *(Варе)*. Ну не пугай, не пугай девушку. *(Люсе.)* Не обращай внимания. Так-то она спокойная. Временами находит, это есть, но вообще тихая.

Коля *(Люсе)*. И ласковая.

Катя *(Коле)*. Я зашибу – я ведь уже обещала однажды.

Люся *(Кате)*. А что в той комнате, которая на ключ закрыта?

Варя *(Люсе)*. В той комнате ад.

Катя *(Люсе)*. Варя у нас такой весельчак – всегда рассмешит. Нет, в той комнате просто никто не живет. Хозяйка ее не хочет сдавать. У нее там пособия по изучению немецкого языка, так она, видимо, боится, что мы их разворуем, и комнату поэтому закрыла.

Коля. Я один раз вскрыл – отопление проверить.

Катя. Да там хламье одно, не стоило и стараться: галстуки да ведра какие-то. И книжки на немецком.

Варя. Данке шен, их либе дих.

Катя. Вот-вот.

Варя. В той комнате зима.

Коля. Да там пробка в батарее!

Катя *(Люсе, кивая на Варю)*. Ей мужик обещал тюленя привезти.

Катя и Коля смеются.

Люся встает, собирается уходить.

Катя *(Люсе)*. Куда?

Люся. Поздно уже, а мне еще платье гладить.

Коля *(Люсе)*. У вас свидание? А платье короткое?

Люся *(Коле)*. Нет, платье на работу. Я рядом с оперным театром работаю – мне из окна статуи видно, которые на ихней крыше. А вы их видели? Мужик бородатый на колесиках, а вокруг него девушки.

Коля. Да вы что! Мужик на колесиках?

Люся кивает.

Катя *(Люсе)*. Коля бы с радостью проверил отопление в оперном театре, но завтра у него не получится – завтра он едет на рынок за картошкой для любимой женщины и за обоями для нашего гнездышка. *(Коле.)* Правильно я говорю, Коля? *(Коля молчит. Катя показывает Люсе брошюру.)* Не желаете каталог посмотреть? Мази. Капли в ухо, в нос. Чай от склероза. Нет? Не интересуетесь?

Люся. Не интересуюсь.

Варя *(Люсе)*. А у вас есть возлюбленный?

Люся. Я брошена.

Катя *(Люсе)*. Я вам на всякий случай все равно дам каталог полистать. Кстати, это ведь не просто мази, это образ жизни. *(Дает Люсе брошюру.)* Посмóтрите перед сном. Кстати, там новинка – мазь от целлюлита. Обращайтесь – а я скидочку по знакомству.

Люся уходит с брошюрой.

Варя *(смотрит на свою плоскую грудь)*. У нее такие…

Катя. Дойная мать-героиня. У настоящей девушки грудь должна помещаться в мужскую ладонь. Правильно я говорю, Коля?

Коля. Тут спорный момент…

Катя *(Варе)*. А знаешь, что самое обидное?

Варя *(запихивает под майку кухонное полотенце, потом подходит к зеркалу и рассматривает «грудь»)*. Что?

Катя. А то, что я держу на рынке палатку с трусами. Кружева, ленточки… – короче, всё для страсти. Для безудержных женщин.

Варя. И что?

Катя. И ничего. Получается, что я продаю этим шлюхам трусы для безудержных женщин, а они в этих трусах идут в койку к моему мужику. *(Коле.)* Сволочь. «Оперный театр»! А я кто? Я что, вместо мебелировки?

Коля *(Кате)*. Я свободный белый человек.

Катя. Говорила же мне мама, что ты мудак.

Коля. Да это мама твоя мудак.

Катя (*вытирает глаза*). Нет, это я мудак, что тебя полюбила.

Коля *(Кате)*. Ну не реви – мы сейчас музыку заведем и все вместе поплачем. *(Варе.)* Варя, там еще не время для слез?

Варя. Еще не стемнело. Рано еще.

Коля *(Варе и Кате)*. Я бутылку заныкал. Выпьем, потом посуду перебьем. Хотите, могу вам синяков наставить. *(Варе.)* Заводи шарманку.

Катя *(вытирает слезы)*. Варенька, поставь сегодня что-нибудь волчье, об одиночестве.

Варя. Да никакое не одиночество. Заткнись.

Катя. Конечно, пока есть выпить, нет и одиночества. А мы потренируемся на будущие одиночества. Встретим их бодрой песней. Варя, у тебя брошка такая красивенькая, подари мне? Тебе все равно не надо, раз у тебя целый мужик на Севере, а я – гражданская жена, у меня шаткое положение.

Варя отцепляет брошку и кладет на стол. Потом достает из-под стола старый магнитофон и начинает с ним возиться.

Варя. Я недавно видела по телевизору оперную арию. Там мужик сначала ходил кругами по сцене, потом встал на колени и запел: «Что мне делать без моей Эвридики, что мне делать без моей любви?» И он так все спрашивал, спрашивал – очень настойчиво, а никто не отвечал, и кругом пылища, темнота. Эвридика где-то за декорацией валяется – у нее нога торчит. А он все спрашивает, бедный, а все молчат, молчат. Мне так страшно стало.

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира. Разодетая и причесанная Варя (23 года) сидит на диване в своей комнате.

Варя. …и сказал: «Буду в семь, до встречи». Таким нежным голосом – как будто родной невесте. Я с пяти утра на ногах. Челку завила. *(Осторожно трогает челку.)* Мылась уже два раза. Мыло голубое, как его глаза… Счетчик, наверное, «Волгу» накрутил. *(Считает, загибая пальцы.)* Бутылка красного, бутылка белого, один коньяк, бутылка шампанского… *(Снова считает.)* Пол затерла. *(Трогает пол.)* Рожу накрасила. *(Трогает свои щеки, губы.)* Он должен сначала попасть как бы в сказку, увидеть принцессу. *(Трогает бусы на шее, рассматривает браслет на своей руке.)* Граненая розовая пластмасса. Ну ладно, будем надеяться, что он быстро напьется и не заметит. *(Вертит браслет, оглядывается, считает вещи в комнате.)* Кровать. Батарея. Три предмета из мутного хрусталя – ваза, пепельница, бокал: цветы в воду, закурить, выпить. Я купила красивую новую пепельницу. *(Молчит.)* Если бы он любил собак, я бы пришила себе на платье хвост из старого воротника. А что еще может сделать женщина?

Суббота, ночь. Четырехкомнатная квартира. Варина комната. Варя (26 лет) сидит на кровати. Из-под двери очень яркий свет.

Варя. Все суббота, суббота. Ни конца ни краю. Никакого покоя…

Стучит кулаком в стену. В комнату заглядывает Катя.

Катя. Два часа ночи.

Варя. Давай вина выпьем? Я вчера принесла.

Катя. Сладенькое?

Варя. Сухое.

Катя *(морщится)*. Кислятина.

Варя. А мы сахару добавим. У меня бабка так делала.

Катя. Только закусывать нечем – полбатона позавчерашнего и всё.

Варя. У меня есть прекрасный маргарин. Наделаем бутербродов.

Катя. Маргарин из нефти делают, ты знала?

Варя. Прекрасно. Никогда не ела ничего из нефти.

Варя и Катя устраиваются на кухне. Делают бутерброды, открывают вино. Молча пьют.

Катя. Ты такая разговорчивая, когда выпьешь.

Варя злобно смотрит на Катю.

Варя. Херово шутишь.

Катя. А ты не молчи, чтоб я не шутила. Я обстановку разряжаю. Пить позвала, а сама молчит. Ты молишься, что ли?

Варя. У меня мужик на Севере. Я с ним телепатически разговариваю.

Катя. Сломать бы в этой квартире все стенки… вот бы зажили тогда.

Варя. Мы бедные, старые и некрасивые.

Катя. Я не старая и красивая. Но бедная, да. И ты бедная. И старая, и некрасивая.

Варя. Мы некрасивые.

Катя. Я – красивая, ты – как хочешь.

Варя. Бедные души. Ни ума, ни таланта – ничего.

Катя. Да ты хоть знаешь, как нам повезло? У нас есть мужики. Мой Коля и твой мужик. Ты, кстати, не проси у него тюленя – ты шубу проси. Хоть из лайки.

Варя. Мой мужик бы твоего завалил с легкостью.

Катя. А мой мне вчера ананас принес.

Варя. А мой обещал мне моржовый клык привезти.

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира. Нарядная Варя (23 года) сидит на диване.

Варя. Он скоро придет. *(Смотрит на часы.)* Он уже в пути. *(Встает, заглядывает под салфетку, которой накрыт ужин. Считает тарелки с едой.)* Селедка, консервы, картошка… А должно было быть жаркое по-мавритански. Но оно почему-то снизу сгорело, внутри не прожарилось, а сверху кровь запеклась. И я все выкинула. Зато у меня стаканы чистейшие. *(Берет со стола стакан, поднимает к лампе.)* Как слеза. *(Накрывает стол салфеткой, отходит. Садится на диван.)* Родиться женщиной – все-таки большое несчастье, череда страшных испытаний. Испытание кухней, например. Надо же такое придумать – жаркое

по-мавритански... *(Берет книгу, читает название.)* «Правила этикета». *(Открывает книгу.)* «Вас пригласили в гости... *(Откашливается.)* Итак, вы понравились друг другу. Рано или поздно вы должны побывать у нее дома. Но как вести себя? Спортивный костюм надевать не стоит, обувь должна быть начищена. Девушка не должна надевать прозрачную одежду, девушке лучше надеть юбку средней длины. Не забудьте захватить торт. Приходить нужно в строго назначенное время. Фамилию говорить не нужно. Лучше всего беседовать на следующие темы: работа, спорт, комнатные растения. Говорите спокойным голосом, без грубости. Не забывайте, что мужчина ценит в девушке доброту, верность, вежливость и аккуратность».

Нарядная Варя сидит на диване. Она старается удержать на лице приветливое выражение, но ее усилия заметны. Митя сидит рядом с ней, но не близко. На таком расстоянии просто так в губы не поцелуешь – придется сильно нагибаться вбок.

Варя. Хорошая погода.

Митя. Для этого времени года очень тепло.

Варя. Неестественная жара.

Митя. Климат вообще смягчается.

Варя. Значит, боги добреют. (*Некоторое время оба молчат.*) А я сегодня ходила на работу.

Митя. Я тоже.

Варя. А хорошо бы не работать.

Митя. Да, мне тоже.

Варя. Я бы сидела дома и читала. С сигаретой в зубах.

Митя. Я тоже.

Варя. Так пролетели бы годы. А потом мы пошли бы в собес хлопотать насчет пенсии. Да? Да?

Митя. Да.

Варя *(трогает брошку на своем платье)*. Смотри, какая страшная брошка.

Митя. На тебе не страшная. *(Разглядывает брошку.)* Это что? Паук?

Варя. Это роза. Память о школе. Подарили на окончание школы.

Митя. Да мы ее отцепим и в окно выкинем.

Варя. Нельзя – память о школе. А что у тебя в карманах? *(Митя достает из карманов пиджака две банки пива.)* Ты как в воду глядел. *(Митя кивает. Они открывают банки.)* Ты проницательный.

Она отпивает из банки.

Митя. А ты красивая.

Варя. Я это часто слышу. (*Митя молчит.*) А ты не спросишь, от кого я это слышу? (*Митя пожимает плечами.*) Да отовсюду. Меня один близкий друг называл «трофейная лошадь». *(Молчит.)* Смешно, правда? *(Митя не отвечает.)* Нет, если не хочешь, то не смейся.

Суббота, ночь. Четырехкомнатная квартира. Варя (26 лет) сидит на кровати в своей комнате, рядом спит пьяная Катя. Щель под дверью заткнута какими-то шмотками, но все равно виден яркий свет.

Варя *(продолжает рассказывать).* …и мы с ним стали пить. Он пива принес банок двадцать. Правда он внимательный? *(Толкает Катю, та что-то бормочет.)* Свинья! Только спишь, жрешь, спишь… *(Молчит, вспоминая.)* Мы сидели сначала на диване, а потом пересели на пол, когда диван стал качаться. Мы пили, пили. И всё молча. А пили какие-то страшные помои – желтые и с пеной, как анализы на мочекаменную болезнь. Но мы все равно пили, чтобы не разговаривать. Странно, но у меня утром даже голова не гудела. Наверное, у меня сильная устойчивость к отравам. Как ты думаешь? *(Толкает Катю, но Катя спит крепко.)* Катя… Катя, помнишь, мы один раз с тобой так напились, что очнулись голые на диване, и никто не мог вспомнить, что было? Помнишь? А я вспомнила, что было. Катя… Катя!

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира, комната Вари. Митя и Варя (23 года) сидят на полу. Они нетрезвы. Вокруг них пустые пивные банки.

Варя. …и ты даже не помнишь, о чем мы тогда говорили? Это же была наша первая встреча, наше знакомство.

Митя. Не помню. А о чем шла речь?

Варя. Речь текла по накатанной. Кажется, так.

Митя. Я только помню, что ты была в черном платье.

Варя. Полиэстр, но я в нем королева. И я, королева, пришла к вам в такой свинарник.

Митя. Съемная хата, что ты хочешь. На вечер сняли – с девушками побухать. *(Щекочет Варю.)* А в комнате – диван без спинки, табуретка и два стакана. Типа двое на диване, а третий ждет своей очереди и чай пьет. Второй потом боится стакан трогать, потому что из него пил третий, а никто не знает, откуда он взялся.

Варя. Меня Витя туда позвал. Витя-однокурсник. Хотя черт его знает, может, и одноклассник. Короче, какой-то Витя.

Митя. Витек. Обещал девчонок позвать.

Варя. Я, вообще-то, не хотела ехать, а он меня умолял на коленях.

Митя. Обещал, что восемь девчонок привезет – каждому по две. А привез только тебя и Светку. Получилось, что вам со Светкой – по двое, а нам всем – по половинке, раз вас всего две, а нас четверо.

Варя. Он меня мартини заманил. Знал, что я не смогу отказаться. И мармелада полный подол насыпал. Знал, тварь, чем выманить. Поехали, говорит, там вечеринка с парнями – с красавцами и начальниками.

Митя. Приехала – а все зубы в зеленом мармеладе.

Варя. Я помню только кухню и стол.

Митя. А я помню, у тебя порез был от бритвы, вот здесь. *(Гладит Варю по ноге.)* Ноги побрила, а платье не погладила. Платье мятое, и пятно (*гладит Варину грудь*) вот здесь.

Варя. Да это таксист в яму заехал, и я облилась.

Митя. И зубы передние зеленые.

Варя. А у тебя башка была немытая и рубашка засаленная.

Хихикают.

Воскресенье, вечер. Четырехкомнатная квартира. На кухне сидят Варя (26 лет) и Катя. На столе остатки пира. Догорают свечи. На окне висит одеяло, чтобы свет не мешал. У Кати синяк под глазом. Варя в пальто. Рядом с Варей сидит какой-то забулдыга.

Варя *(оглядывает стол)*. Мне только интересно, кто за все это платит.

Катя. А… пропиваем Колькину премию. Не переживай. Ешь селедку, тортик. Тебе надо – ты совсем что-то исхудала. А кто этот принц?

Варя. Это мой знакомый. Его зовут Владик. *(Владику.)* Как дальше? Сергеевич? *(Владик кивает.)* Владик Сергеевич.

Владик *(жмет руку Кате)*. Владислав. Но я чуть-чуть *(показывает пальцами граммов пятьдесят)* – я с юбилея. *(Варе.)* Я тебе розу принес. *(Роется в карманах.)* Выпала. Значит, в другой раз.

Варя. Я не люблю розы. Я люблю березы.

Владик. Срублю. Нет, для тебя – отгрызу.

Варя. Настоящий мужик.

Владик. Сама убедишься. *(Быстро выпивает.)* За тебя, Варюха! *(Ест что-то, потом хлопает Варю по плечу.)* Ну как сама-то, Варюха? Толком не поговорили даже. Всё бегом, наскоком.

Варя. Живу – мешалка не валка. *(Поправляет сама себя.)* Ни шатко ни валко. Живу потихоньку.

Катя смеется. Владик моргает. Варя встает.

Варя *(Владику)*. Ну ладно. Пойдем фотографии смотреть – как я загорелая с мартышкой под пальмой лежу.

Владик и Варя уходят.

Через несколько секунд Варя заглядывает в кухню.

Варя *(Кате)*. У тебя нет случайно парика?

Катя. А кому?

Варя. Лучше из белых кудрей.

Катя. Есть черное каре.

Варя. Нет, не подходит.

Катя. Тогда никакого нет. А тебе зачем?

Варя. Ну как зачем? Экзотика.

Катя. Тропическое что-то?

Варя. Может, царица. Не знаю. Но не эта вот святая простота.

Дергает себя за волосы.

Катя. Возьми черное каре.

Варя. Нет. Мы когда знакомились, я была в шапке и наврала ему, что у меня золотые кудри. Вдруг он спросит, где мои кудри.

Катя. А! Этот не спросит.

Варя. Но ты уверена?

Катя. Я тебе обещаю.

Варя. Катя, у тебя никогда не было такого чувства, что ты, вообще-то, лейка или тележка, но кто-то пришел и превратил тебя в женщину?

Катя. Иди уже к Владику, а?

Варя. Подожди… я же недорассказала про оперу. Помнишь, я начала рассказывать? Короче, этот Орфей поет: «Куда мне идти, куда мне идти?» Я ему отвечаю: да нам всем некуда, милый, и впереди ничего не видно, и сзади все отпылало, а в стороны я даже смотреть не буду. «Куда мне идти?» Да, это катастрофический вопрос. Но пока ты там поешь, как придурок, она-то тебя ждет! Лежит на полу, как мешок. Ну Эвридика эта. На ней тюлевое платье, кругом пылища, а она тебя ждет, раз так положено. Она плачет лицом в пол и думает: «Как же я вытру всю эту пыль?»

Катя выталкивает Варю из кухни.

Варя и Владик сидят на кровати в Вариной комнате.

Варя. Я сейчас докурю и будем трахаться. Ты не против? *(Владик пожимает плечами.)* Обычно после курят, но мне надо в себя прийти. *(Владик кивает.)* Ну хоть голову мне на плечо положи! *(Владик послушно кладет голову на Варино плечо.)* Мне продолжать? *(Владик кивает.)* …Его звали Митя, и я сразу же в него влюбилась. *(Молчит, вспоминает.)* Потом он переехал ко мне. Я тогда комнату снимала у одной бабки диабетной, а у него была койка в общаге, и мы кинули монетку, куда ехать – в диабет или на койку. Он проиграл и переехал. Привез чемодан с кастрюлями и какой-то шарфик обгорелый. Это было все его имущество. *(Владик засыпает. Варя выжидает.)* Владик, ну а теперь спросите меня, куда делся мой мужик. (*Владик спит. Варя басом.)* «Куда делся твой мужик?» (*Варя затягивается сигаретой, стряхивает пепел на Владика. Продолжает басом.)* О, мой мужик… Вы знаете, он просто растаял где-то там… в натюрмортах жизни… *(Смеется.)* В каких таких натюрмортах? Да в каких-нибудь… например… стул, стол, барак, береза… (*Смеется в коленки, чтобы не разбудить Владика. Продолжает басом.)* «А у тебя нет красивой и стройной младшей сестры?» *(Тихо смеется. Достает из-под подушки книгу с закладкой, начинает читать и одновременно сталкивать Владика с кровати ногами.)* «И все-таки ученые утверждают, что их нельзя считать настоящими людьми. Это не люди – это другой вид того же рода. У них тяжелые выступающие челюсти, очень низкий лоб и большие надбровные дуги. Шея у них не может поворачиваться так, чтобы голова смотрела вверх. Их бесподбородные челюсти похожи на гейдельбергские»…

Закрывает книгу и толкает Владика ногами – он падает на пол с кровати.

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира, комната Вари. Митя и Варя (23 года) сидят на диване. Варя положила голову Мите на плечо. Митя пьет чай. Варина голова ему мешает, но он терпит.

Варя. …еще люблю ночью смотреть в окно. Особенно если взять стакан и смотреть через него – тогда кажется, что весь город в огне. Оптический эффект, вероятно. Я смотрю и думаю: «Так вам, суки». А ты что любишь?

Митя. Лежать на спине и курить.

Варя. И всё?

Митя. Пока всё.

Варя. А книги? Картины, кино?

Митя. Лежать в темноте и молча курить в потолок.

Варя. Нет, есть же и хорошие книги. Фильмы тоже не все плохие. (*Митя не отвечает.*) А тревог у тебя нет? Или беспричинных страхов? Или растерянности?

Митя. Я же сказал – курить в темноте.

Варя. А у меня другое – у меня симптоматика.

Митя. Ты что, на справке?

Варя. Нет. Обычные расстройства адаптации. (*Митя молчит.*) Для успешной адаптации нужен, кажется, гештальт, но я точно не помню. (*Молчит.*) А вообще, чтобы жить, нужны всего лишь оптимизм, горячее сердце и дружелюбие.

Митя. Тебе надо с людьми больше общаться. Пересиливать себя и как-то с ними разговаривать – выпивать, например. А то все я да телевизор. Ты меня слушаешь, зайчик?

Варя. По телевизору все время что-то обещают. И такими нервными голосами. Но обещают все, все. А я пробую поверить. О чем я буду с людьми разговаривать, Митя? О чем мне с ними выпивать? Зачем я вообще им нужна? (*Молчит.*) А ты хороший, с тобой хорошо. Смотри, я даже платье для тебя надела.

Митя. Я половину не понимаю, что ты бормочешь.

Варя. Смятение. Тоска. Грусть. Печаль. Безнадежность. (*Молчит.*) Слушай, мне ведь давно надо паспорт менять, а я все не иду и не иду.

Митя. Значит, оштрафуют. (*Гладит ее ноги.*) А ты без всего под платьем?

Варя. Я так боюсь ходить в эти конторы и что-то вымаливать. Где-то надо и поунижаться – бабушка учила. Но я сразу немею. А самое страшное, что это только начало: эти вымоленные бумаги нужны для получения других бумаг в еще более страшной конторе. Интересно, кто придумал такие изощренные пытки? (*Митя молчит.*) Страх. Трепет. Ужас. Бессилие. (*Задумывается.*) Терпеливое пережидание ночи жизни в сырых комнатах. (*Мите.*) И я не бормочу – я перечисляю симптоматику.

Митя. Не бойся.

Варя. С тобой – нет. А тебя боюсь иногда.

Митя. Я тебя не съем.

Варя. Лучше бы съел. Наступил бы мне капут наконец-то.

Воскресенье, утро. Четырехкомнатная квартира. Варя (26 лет) и Катя на кухне. В окно светит солнце.

Варя. У нас вроде какая-то женщина поселилась. Лида или что…

Катя. Женщина была, да. Но уехала.

Варя. Я ничего не сделала.

Катя. Да, ты ничего не сделала. Но женщина собрала свои махровые полотенца и уехала на родину, в деревню.

Варя. Так я что-то сделала снова?

Катя. Забудь.

Варя. Я и не помню. Катя, может, я память теряю?

Катя. Ну пьяные мы просто были. Забудь.

Варя. Мы что – снова пели?

Катя. Немножко хотели развеселить женщину – она сидела и грустила.

Варя. Ее мужик бросил?

Катя. Ты помнишь, как она выглядит? Откуда там мужик.

Варя. А мы с тобой пошли ее утешать, да? Я помню, у нее была кофта под тигра и фиолетовые ногти.

Смеются.

Катя. Бедная Соня.

Варя. Она еще и Соня.

Катя. Какая теперь разница – Соня, Маня, Лиза…

Варя. Кстати, есть книжка «Бедная Лиза». История падшей крестьянки.

Катя. Да? Расскажи.

Варя. Обычная книжка: крестьянка полюбила – барин обесчестил, вернее, она сама ему отдалась, барина потом на фронт, а крестьянка утопилась. Всё как всегда. Ничего интересного не происходит.

Катя. Бедная. Жалко ее. Всех жалко, каждого человечка. Все такие нелепые, несчастные – просят, бегут. И никому они не нужны, а думают, что нужны, но нет. Пожили, умерли. Вот и все приключения. Ну, может, один раз собака укусила. И всё. Никаких чудес, никаких приключений.

Варя. У меня родственница на двухлитровую банку однажды села.

Катя. Разбила?

Варя. Раздавила. Это можно считать приключением?

Катя. Если на рабочем месте, то это производственная травма.

Варя. Нет, на своем балконе.

Катя. Значит, бытовая травма.

Уныло молчат некоторое время.

Варя. Кстати, в девушке обязательно должна быть легкость.

Катя. Да кому нужны костлявые.

Варя. Ты не поняла. Впрочем, как обычно. Не телесная легкость, а легкость души. Такое порхание. Дитя свободы. *(Напевает.)* «Меня не любишь, но люблю я». Чувствуешь? Никакой тяжести. Девушка всегда должна быть немного как бы из другого мира. Вот тогда мужики ведутся. *(Напевает.)* «У любви, как у пташки, крылья…»

Катя *(подхватывает)*. «…законов всех она сильней…»

Варя. «…меня не любишь…»

Катя. «...но люблю я...»
Варя. «...так берегись...»
Катя. «...любви моей...»
Варя. «...любви моей...»
Катя. «...любви моей!»
Варя. «...любви моей!»

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира, комната Вари. Митя лежит на кровати. Варя (23 года) сидит рядом.

Варя. ...однажды Орфей пошел в ад за своей Эвридикой. Шел-шел, устал как собака. Вдруг видит – черти в кустах выпивают. Черти ему: «Эй, иди к нам!» – он же там все время ходил, черти его уже знали. И они говорят ему приветливо: «Иди к нам, Орфей». А он подумал и говорит: «А и правда. Нахрена мне эта Эвридика». И пошел в кусты бухать. Такая вот случилась история. *(Мите.)* Спишь? (*Митя не отвечает.)* Хочешь, еще что-нибудь расскажу?

Митя. Заткнись.

Варя. Да я негромко. *(Митя с головой накрывается одеялом.)* Митя! *(Хлопает рукой по одеялу.)* Митя, ты как думаешь, за что мне бог тебя послал? (*Митя толкает Варю, она падает с кровати на пол.)* Хотя нет – это меня бог послал. На четыре буквы.

Митя. Заткнись, психопатка.

Варя молчит пару секунд, потом не выдерживает.

Варя. Ну поговори со мной. Поговори. (*Митя не отзывается.)* Тогда слушай сказку. Сказка про меня. *(Молчит, сочиняя.)* Однажды я решила протереть мокрой тряпкой свой запылившийся разум. Я открыла дверцу в голове, достала разум и понесла в ванную. Но нечаянно уронила. Я его склеила, но все равно заметно. Люди говорят, что заметно. А потом...

Митя. Заткнись, шлюха. (*Оба некоторое время молчат, шокированные этими словами.)* Извини.

Варя. Я совсем не обиделась, милый.

Воскресенье, день. Четырехкомнатная квартира, комната Вари. Солнечный день. Варя (26 лет) сидит на кровати и раскладывает по конвертам деньги.

Варя *(заглядывает в каждый конверт)*. На молоко. На пудру. На картошку... (*Стучит кулаком в стену. Приходит Катя.)* Где можно недорого духи купить?

Катя. На рынке надо посмотреть.

Варя. Там дерьмо, наверное.

Катя. Зато недорого.

Варя. Нет, я лучше буду копить на дорогие. Скоро мой мужик приедет – я должна благоухать. Подержи мне зеркало. (*Катя снимает со стены круглое зеркало, держит его перед Варей. Варя красит губы. Любуется на себя.)* Ты моя красавица.

Катя *(заглядывает в зеркало)*. В меня на работе влюбились сразу трое. У меня достаточно длинные ноги?

Вытягивает ногу.

Варя. Мне кажется, тебя разрушает это желание нравиться каждому столбу.

Катя. И не каждому! И не столбу, а моему единственному возлюбленному.

Молчат, смотрят в зеркало.

Варя. А я бы на месте этой придурочной Эвридики никуда с ним не пошла. Во-первых, там куча богов-красавцев, а тут какой-то Орфей занюханный. Я бы так ему и сказала: «Иди ты нахер, Орфей. Вместе с балалайкой своей».

Катя. Нет, я бы за ним побежала сломя голову.

Варя. Да я бы тоже, естественно. У женщин это врожденный инстинкт.

Варя нажимает кнопку на магнитофоне – рычит саксофон.

Катя *(кивает на магнитофон)*. Соседи к участковому собираются.

Варя делает чуть громче. Катя кладет зеркало на стол и садится на кровать.

Варя. За что? Это же просто музыка. Одни несчастные люди играют для других несчастных людей. Играют и говорят: «Ничего, время залечит». Как им не поверить? Веришь сразу – как в елку. Как в рай.

Катя. Я-то не против, а соседка приходила вчера. Уймите, говорит, вашу меломанку. (*Варя делает еще громче.*) Уймите, говорит, или к участковому пойду.

Варя. А я его соблазню, и он этой соседке из табельного коленку прострелит, чтоб не ходила больше никуда.

Катя *(оглядывает Варю)*. Ты лучше наушники купи.

Варя. Что им всем надо? А если у меня от этой музыки крепнет уверенность, что когда-то все станет одним чистым счастьем? Как думаешь, я смогу это соседке объяснить?

Катя. У нее один разговор – «выселить эту больную».

Варя. Что она, не человек?

Катя. Наверное, человек.

Варя. А как это проверить?

Катя. Не знаю. А ты знаешь?

Варя. Я думаю, надо сделать соскоб. Или вот еще что… я позавчера читала всю ночь учебник по криминалистике – хотела заснуть, но только еще сильнее взбудоражилась. И в учебнике написано, что можно делать гипсовые слепки следов. (*Варя и Катя тихонько смеются. Катя гладит Варю по голове. Варя выключает магнитофон.)* Назови мне признаки того, что мы находимся в загробном мире. *(Ждет ответа, но Катя молчит.)* Во-первых, у нас все время холодина: или мы ждем зиму, или уже зима, или мы провожаем зиму, чтобы тут же начать ждать новую зиму. Второе – у нас все время темно. Третье – рядом со мной живут какие-то чудовищные создания

и почему-то у них нормальная жизнь, аванс, продуктовый магазин, а у меня – ночь.

Катя. Ты на улице Машиностроителей, очнись.

Варя мотает головой. Катя обнимает Варю.

Варя и Катя стоят рядом и смотрят вперед, в пустоту. За их спинами открытое в сияющий день окно.

Варя. Я люблю тебя.

Катя. Я люблю тебя.

Варя. Каждая девушка живет только ради этих слов.

Катя. Все остальные слова не имеют для нее особого значения.

Варя. Девушки не существует до тех пор, пока за ней не придет ее возлюбленный – и тогда она станет его девушкой. Станет Сашиной, Костиной, Митиной…

Катя. Колиной, Сережиной, Диминой…

Варя. Скоро у меня будет новая фамилия. Настоящая фамилия. Пусть даже Баранова. Это же такая мелочь по сравнению с тем, что я теперь чья-то девушка.

Катя. Не просто чья-то девушка, а любимая девушка.

Варя. Я все для тебя сделаю, милый. Хочешь, я весь мир подмету? Чтобы ты не дышал пылью.

Катя. Если хочешь, я не буду смеяться, раз у меня противный смех.

Варя. Если хочешь, я всегда буду ходить голая.

Катя. Если хочешь, я буду жить на кухне и не высовываться.

Варя. Если хочешь, я буду говорить только два слова – «да» и «сию минуту». А все остальные слова я забуду – мне они не нужны, раз я теперь твоя девушка.

Катя. И тебе никуда от меня не деться. Раз я теперь твоя девушка. Девушек не бросают.

Варя. Я тебя больше никуда не отпущу.

Катя. Мы вместе навек.

Варя. Навсегда.

Катя. Теперь ты только мой.

Варя. Тебе больше никто не нужен, раз у тебя есть я.

Катя. Навеки.

Варя. Навсегда.

Катя. На веки вечные.

Варя. Пожизненно.

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира, комната Вари. Варя (23 года) одна. Она стоит у окна и стучит пальцем по стеклу.

Варя. Митя, мне сегодня приснился очень страшный сон. Ты слышишь? Мне снилось, что я встала, умылась горячей водой и надела вечернее платье. У меня есть одно – мне его подарил зажиточный старинный друг. Только не ревнуй – он остался в прошлом. Я надела это платье-милостыню и взяла сумку в руку. Крепко взяла, чтобы не

вырвали. Я решила погулять. Конечно, сразу же пошел дождь, и я весь день ходила по площади с размокшими кудрями, но никто ко мне не подошел, несмотря на мое дорогое платье, и я в одиночестве наматывала круги. А дождь все не кончался. Тогда я заревела от злобы и бессилия. Потом стала искать что-то в кармане. Возможно, носовой платок. И вдруг нашла вместо платка билет на ночное представление в цирк. Он немножко намок, но меня все равно пустили. Зрителей было мало, почему-то одни девушки с несчастными лицами. Я села не на свое место, а на место подороже и вытерла подолом лицо. Потом началось представление. На арену вышел клоун и стал шутить. Но все молчали. Тогда он поклонился, сказал «спасибо за внимание» и ушел, а мы сидели неподвижно и ждали продолжения. Но больше никто не вышел. Тогда я встала и пошла в темноте к выходу. Всё.

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира, комната Вари. Варя (23 года) и Митя.

Варя. Я и в среду тебе звонила. И позавчера, и вчера, а ты не отвечал. Я уже черт знает что думала. Где ты был? Где разгуливал?

Митя. Я же пришел – радуйся.

Варя. Я радуюсь, но где ты был? Я волновалась. Где ты был?

Митя. Работал на работе.

Варя. Что, целыми сутками?

Митя. Целыми сутками работал на работе.

Варя. А я вижу, как ты работал. Какое у тебя лицо натруженное и трудолюбивое.

Митя. Ну что ты пристала…

Варя. А я чувствую, что ты меня разлюбил. Да? Ты со мной стал сухо разговаривать. Раньше страстно разговаривал, а теперь сухо, как с посторонней бабой. Как будто я у тебя сигарету стреляю, а не твоя девушка. Я тебе надоела, да? Приелась?

Митя. Надоешь, если будешь так приставать.

Варя. Ты неправильно отвечаешь!

Митя. Ну скажи, как правильно, а я повторю и отвечу. (*Варя вытирает глаза.)* Только не реви.

Варя. А как не реветь, если я совсем одна? (*Митя не отвечает.)* Митя, прости меня, я больше не буду скандалить. (*Митя молчит.)* Митя! Ну хочешь, я на коленях всю комнату обползу, чтобы ты меня простил? Она красивее меня, да? У нее что, кудри золотые? (*Митя молчит.)* Только не молчи. (*Митя молчит.)* Хочешь, я бычок съем?

Митя. Не хочу. (*Варя всхлипывает.*) Я тебя простил. Я тебя простил! (*Варя не унимается.)* Я тебя простил, я к тебе пришел – чего еще тебе надо?

Варя. Пришел, а скоро уйдешь.

Митя. Мне что, жениться на тебе?

Варя. Жениться.

Митя. Мне рано.

Варя. А мне поздно. (*Митя молчит.*) Я хочу, чтобы ты всегда был со мной. (*Митя молчит.*) Если бы ты знал, как унижает женщину эта прочувствованная сердцем необходимость. (*Митя молчит.*) Я в журнале прочитала, что если съесть две мороженки, а потом холодным ртом сделать минет, то эффект сногсшибательный. Так и написано. (*Митя молчит.*) Ну Митя?

Митя не отвечает.

Воскресенье, ночь. Четырехкомнатная квартира. Варя (26 лет) входит в кухню. Катя раскладывает пасьянс на столе.

Катя. А где Владик? Владик Сергеевич.

Варя. Весь пол мне заблевал. Дай швабру.

Катя. Сломали швабру. Возьми тряпочку.

Варя. А он мне замужество обещал, представляешь. Клялся где-то отобрать золотое кольцо и принести мне.

Катя. Потому что ты счастливая.

Варя. Да кто сказал?

Катя. Карты то же самое говорят. Я на тебя раскинула. Три короля – и все вокруг тебя крутятся. А что ты мужику своему скажешь?

Варя. У нас свободные отношения.

Катя. Видишь, и карты показывают, что у твоего мужика дама на сердце.

Варя. Так это я.

Катя (*пожимает плечами*). Наверное…

Варя (*прислоняется к дверному косяку*). Скажи мне какой-нибудь мудрый афоризм, а то я еле на ногах стою.

Катя. Чаще улыбайтесь жизни – и тогда жизнь улыбнется вам в ответ.

Варя. Что-то новенькое.

Катя. Да, из свежего.

Варя. Спасибо, ты всегда меня отрезвишь.

Катя. На здоровье.

Варя. Всегда напомнишь, через какой ад я канаю.

Катя. Обращайся еще. И чаще улыбайся жизни.

Варя. Определи двумя словами суть происходящего с нами.

Катя. Все дорожает?

Варя. Нет, что ты! (*Задумалась.*) Судороги и блевотина.

Суббота, ночь. Четырехкомнатная квартира. Кухня. За столом сидят Коля, Катя, Люся и Варя (26 лет).

Варя (*Люсе*). Мне, кстати, предстоит пересадка костного мозга. Но только молчите – не надо жалеть. Поддержать можно, но не жалеть. Поддержать финансово, конечно.

Катя (*Варе*). Тебя, наверное, уже во всех больницах по имени знают? «А вот и наша Варя, снова она к нам – и все никак не сдохнет. Здравствуй, живучая Варя».

Варя (*Люсе*). Считайте, что меня уже практически нет.

Люся *(Варе)*. Не надо так говорить, а то получится как бы установка на смерть. Как бы вы призываете смерть.

Варя *(Люсе)*. Не жалейте меня. Финансовую помощь можете оказать, а жалеть не надо. (*Кате и Коле.)* И вы меня не жалейте.

Катя и Коля толкают друг друга локтями.

Катя *(Варе)*. Мы и не жалеем. Особенно Коля. Да, Коля?

Коля. Да, Катя. Я ведь мужчина – у меня деревянное сердце.

Коля и Катя хихикают.

Варя. Да хоть бы вы околели.

Катя. Околеем, не переживай. Но только не сегодня. И не завтра – еще не все пропито. Да, Коля?

Коля *(Кате)*. Сто процентов. *(Варе.)* И ты околеешь.

Варя. Только сначала посмотрю, как вы околеете.

Коля *(Варе)*. Еще увидим, кто посмотрит.

Варя *(Коле)*. Еще посмотрим, кто увидит. *(Люсе.)* Я же сирота. Над сиротой легко издеваться. Вот они этим и занимаются. Кстати, меня отец в детстве избивал – и ногами, и руками… и стулья кидал. Все было. Детства только не было. Мой отец был настоящий мучитель – воспитывал из меня культурного человека, и я все детство мерзла в музеях перед какими-то темными картинами.

Катя *(Варе)*. А откуда отец, раз ты сирота?

Варя. Мамочка моя умерла, а мне было всего пять лет.

Катя *(Варе)*. Помнишь мамочку?

Варя. Помню – Валерия Игоревна… (*Все молчат.)* Еще помню февральские ночи. Почему-то лишь они остались в памяти. Помню, что все в шерстяных носках и у всех ангина. И приходится натираться водкой, чтобы понизить температуру.

Коля. Варя, а тебя в детстве отец по голове не бил?

Варя достает из кармана блокнот, листает.

Варя. Я тут выписала кое-что из книги… это касается нас всех. Слушайте все. *(Читает.)* «Побирающийся, неотесанный, грязный, меланхолический, жалкий, подлый и презренный разложившийся сброд». Ну как? А? Какая точность попадания, да?

Все молчат.

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира, комната Вари. Варя (23 года) одна. Она стоит у окна и стучит пальцем по стеклу.

Варя. Митя?! Митя. Митенька, где ты спишь? Хотя бы в тепле? Ты не мерзнешь? Не голодаешь? Мне все время кажется, что ты в мокрых ботинках стоишь на ледяном ветру и хочешь есть. Ты бросил курить, как я тебя просила? Тебе нельзя курить, а ты не слушаешься и гробишь себя. Ты надеваешь две рубашки, если мороз, как я тебя просила? Ты лечишься? У тебя же тонзиллит. Ей что, восемнадцать лет? У нее что, кудри золотые?!

Суббота, вечер. Четырехкомнатная квартира. Кухня. В окне пламенеет закат. Коля и Варя (26 лет) сидят за столом.

Коля. Ей двадцать лет. Глаза ясные. Зовет меня Колюнчиком.

Варя. Полная идиотка, я уверена.

Коля. Не злись, рыбка: и она скоро состарится, и она будет вобла.

Варя. Хотя видел бы ты меня в восемнадцать лет… хорошо, что не видел. Страшное зрелище. Это я, что ли, вобла?

Коля. Ты не вобла, но я бы лучше селедки с луком. Там не осталось? Две бабы в доме, а жрать нечего.

Варя. Ты из-за нее перестал ко мне заходить? Нет, я все понимаю – ей двадцать, у нее ясные глаза… она…

Коля *(обнимает Варю)*. Рыбка, деточка.

Варя *(отталкивает Колю)*. Вобла, старуха. Помнишь, как ты меня раньше называл?

Коля. Рыбка?

Варя. Нет. Ты меня называл «здравствуй, моя юность».

Коля. Ну обними свою любовь и пойдем к тебе. У меня есть бутылочка вина и коробка конфет «Ассорти». Ты же их обожаешь.

Варя. Убери руки.

Коля. Что у нас с настроением сегодня?

Варя. Мой мужик приедет – я все ему расскажу. Он тебя запинает.

Коля. Ну брось. Пойдем к тебе. Устроим вакхическую ночь, как раньше. Помнишь наши ночи?

Варя *(отталкивает Колю)*. Я же сказала – он тебя запинает.

Коля. Успокоишься – позовешь. Хотя я, может, и передумаю уже. Сиди тогда одна всю ночь как дура.

Варя. Ты не видел, какие у него бицепсы. Он тебя одним пальцем скрутит.

Коля. Ты же шлюха, Варя. Какие бицепсы?

Варя. Это баба твоя шлюха.

Коля. А ты кто? Твой мужик на Севере, а ты меня к себе зовешь.

Варя. А почему у тебя все время такие глаза тревожные, Коля? Как будто ты гонорею скрываешь. Скажи мне. Скажи, не бойся. И я тогда скажу.

Коля. Ты полечись лучше, рыбка.

Коля уходит.

Варя *(загибает пальцы на руке)*. Рыбка, зайчик, солнышко, малыш… *(Загибает пальцы на другой руке.)* «Ты пожрать можешь сварить по-человечески?», «ты почему ноги не до конца бреешь?», «в глаза мне смотри, я сказал!», «отвали, я сказал…», «пасть захлопни, я сказал…», «да когда ты сдохнешь-то уже!»

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира, комната Вари. Митя лежит на диване. Варя (23 года) собирает его одежду, разбросанную по комнате.

Варя *(поднимает носок)*. Мой носок.

Митя. Ну перестань.

Варя *(берет рубашку)*. Моя рубашка. Есть такое слово – «затрапеза». Как раз к нашему случаю. *(Поднимает футболку)*. Моя футболка.

Почему на ней заяц нарисован? *(Митя молчит.)* Потому что мы инфантильные дегенераты. Правильно?

Митя. Неужели без футболки непонятно.

Варя. Без футболки почти незаметно. Но все равно надо что-то с этим делать. Обретать цельность, что ли...

Митя. Оставь мои шмотки в покое.

Варя. Их перестирать надо.

Митя *(садится)*. Я пойду.

Варя. А я тебя не отпущу – уже ночь.

Митя. Мне домой надо.

Варя. А сейчас ты где? Ты в раю. Просто сам этого не понимаешь. Я тебя не отпущу.

Встает в дверях.

Митя. А я в окно выпрыгну, и ты будешь остаток жизни совестью мучиться.

Варя. Да я за тобой выпрыгну, дурак. Разве я тебя отпущу одного? Тем более с двенадцатого этажа.

Митя. Варя...

Варя. Стукни меня, если хочешь, но ты никуда сегодня не пойдешь.

Митя. Надо поговорить.

Варя. Скажи с кем. Я сама с ними поговорю, а ты отдыхай. (*Митя отбирает у Вари свою одежду, начинает одеваться.)* Езжай, конечно. Езжай и выспись. Со мной не выспишься. *(Смеется.)* Езжай, пока не совсем ночь. Возьмешь котлеты? Я их в банку положу, а ты утром достань и погрей. Я тебе завтра сама звонить не буду – ты мне сам позвони, как захочешь мой голос услышать, ладно? (*Митя одевается.)* Ты попроси, чтоб тебе рубашку постирали.

Митя уходит. Варя кричит ему вслед.

Варя. А котлеты! Котлеты забыл... Куда мне их теперь девать?

Варя садится на диван, прижимает к груди подушку.

Суббота, день. Четырехкомнатная квартира. Солнечная кухня. Варя (26 лет) и Катя развешивают выстиранное белье.

Варя. Такой Отелло – просто что-то сверхчеловеческое. Если, говорит, узнаю, я, говорит, тебя запинаю. Запинает! *(Улыбается.)* Кости, говорит, тебе в пыль разотру и ногу сломаю. Изуродую. Кровью, говорит, будешь рыдать.

Катя. Ты счастливая. Вот бы мне так кто-нибудь сказал. Или хоть намекнул. А ты счастливая, сука.

Варя. Подожди, может, еще скажут.

Катя. Ну, может, и скажут.

Варя. Кровью, говорит, будешь рыдать. Ревнует. Милый мой. И добрый. Запинаю, говорит, тебя.

Катя. Точно любит.

Варя. Самый точный знак.

Катя. Ну мой тоже как бы не промах. Помнишь, он телевизор большой купил? *(Варя кивает.)* Сам купил – сам разбил. Ботинками в экран кинул, и трещина теперь. Это он пьяный пришел – я возразила что-то, а он разбушевался. И деньги последние забрал, которые я на хавку спрятала. Забрал и пластинку купил. Такой счастливый вернулся. Говорит мне: «Катенька»… или нет, говорит мне: «Дура недоделанная, я ведь купил не пластинку, а свои золотые годы – когда был молод и ты еще не высасывала из меня кровь». И пластинкой меня по морде хлопнул. Я себе руку укусила, чтобы не зареветь, но все равно заревела. Все ему прощаю.

Варя. Это и есть любовь.

Катя. Да, это любовь.

Улыбаются.

Какой-то вечер. Двухкомнатная квартира, комната Вари. Митя стоит в куртке. Варя (23 года) в пижаме.

Варя. А как я буду одна? Ну что у нее такого есть? Кудри золотые?

Митя. Не ори.

Варя. А что мне без тебя делать? Мне только одно останется…

Митя. Мне неинтересно.

Варя. Тебе все равно?

Митя. Да, да. Неинтересно.

Варя. Раз неинтересно, то пошел отсюда.

Митя. Я и хочу.

Варя. Пошел отсюда. И вещи свои забирай.

Митя. У меня только щетка.

Варя. Убирайся. На балкон меня не пускай.

Митя. Пока, прощай.

Варя. Митя, а мы же в кино собирались в субботу. *(Митя молчит.)* Но я же твоя девочка. Твой цветок! Ты сам говорил!

Митя. Всё, пока. Не звони мне – я на Север уезжаю.

Варя. А ты приходи в субботу – в кино сходим. Хорошее кино! *(Митя уходит. Варя бежит за ним, кричит ему в спину.)* Ну ведь хорошее кино! Там один всех убил, его ловят, а поймать не могут, но потом ловят и женщину спасают от смерти! И в конце всех побеждает доброта и любовь! Митя! Доброта и любовь! Митя! Ну пойдем – хоть посмотрим, что это такое!

Суббота, утро. Четырехкомнатная квартира, комната Вари. Варя (26 лет) сидит на кровати и черкает в календаре. Катя вытирает пыль с мебели.

Катя. Суббота, суббота…

Варя. Катя, какого хрена опять суббота.

Катя. А такого, что вчера была пятница, очнись.

Варя. Ври давай. Какая пятница…

Катя. Конечно, ты как в фонтане живешь – у тебя целыми днями суббота. И говори потише – Коленьку разбудишь.

Варя. Не хочешь в кино? Там фильм новый.

Катя. Дашь денег в долг, так я хоть в театр пойду.

Варя. Я сама хотела у тебя занять.

Катя. Нет, я все спустила. Сама не знаю на что. Продавали две пары босоножек по цене одной.

Варя. Надо было взять.

Катя. Ну а я что? Я взяла.

Варя. Ну ничего. Скоро мой мужик с Севера вернется. Заживем тогда.

Катя. О, заживем.

Варя. Куплю себе платье. Босоножки тоже. Но я дорогие куплю, не твои дешевки.

Катя. Надо к ним тогда и сумочку дорогую.

Варя. Да, сумочку. И прическу. Я видела красивую в журнале – вот тут сострижено, тут кудри, и все вместе выглядит, как такая невинная, но с намерениями. Ну ты понимаешь.

Катя. Тебе пойдет.

Варя. Да мне все пойдет. Мой так и говорит: «На тебе все красиво – хоть седло, хоть телогрейка».

Катя. Счастливая.

Варя. Не сглазь только.

Катя. У меня и не получится – глаза голубые. Для сглаза нужные черные.

Варя. Все равно осторожнее говори.

Катя. Да я от чистого сердца, ты же знаешь.

Варя. Его Митя зовут. Митенька.

Катя. Ну пускай Митенька.

Варя. Как он захочет, так и заживем. Как он прикажет.

Катя. Ты смотри! Они так на шею садятся.

Варя. Ну и пусть. Если он захочет – будем ставить брагу и драться.

Катя. Счастливая.

Варя. У тебя тоже вроде не Тузик.

Катя. Не Тузик, а замуж не зовет. Свободу какую-то бережет.

Варя. Не свободу… Просто это не любовь.

Катя. А у тебя, значит, любовь?

Варя. Значит, любовь. Раз на Север из-за меня поехал. Чтобы у нас деньги были. Машина, духовка. *(Достает из кармана косметичку.)* Накрась мне глаза. *(Катя красит Варе глаза.)* Ты аккуратно? *(Катя кивает.)* Не дай бог, как себя накрасишь. Мне нужен легкий дневной макияж – я не проститутка.

Катя. Тихо, а то скривлю.

Варя. А ты постарайся, сердце вложи. Я же чувствую, как механически ты это делаешь… как будто я уже покойница и будто мне все

равно. (*Некоторое время молчат. Катя докрашивает Варе бровь. Варя целует Кате руку.)* Как бы я без тебя жила?

Катя. Я тебе глаза чуток подсинила – чтоб трагическая нотка была.

Варя. Сейчас гулять пойдем. Пройдемся по проспекту. У тебя кофта новая, я при макияже – хвостами покрутим. Парней подцепим. Потом можно вина взять и в парк пойти, на газон полежать. Приключения Вари Крысовны и Кати Крокодиловны.

Хихикают.

Катя. А потом?

Варя некоторое время молчит, глядя на Катю.

Варя. Потом? *(Думает.)* А потом все околевают.

Катя. А потом?

Варя. Наверное, приходит уборщица. Наверное, гремит ведром. *(Смотрит на Катю, Катя смотрит на нее.)* И что, это всё? И больше ничего?

Катя. Ты, главное, улыбайся жизни.

Варя. Катя, а почему такая тишина? Где наши мужики?

Катя. Очнись, дура.

Ласково гладит Варю по голове.

Варя. Я не хочу.

Катя. Никто не хочет, но приходится.

Обе молчат некоторое время. Варя выпрямляется, оглядывается.

Варя. Катя, это что, правда?

Катя. Не переживай. Главное, улыбайся жизни.

Катя целует Варю в макушку. Варя закрывает лицо руками и тихонько плачет.

2013

Ринат Ташимов

ПЕЩЕРНЫЕ МАМЫ

Пьеса

Журнальный вариант.

Пролог

Осень, листопад, погост. Вокруг разрытой пустой могилы стоят Месавара и баба Маша – пятидесятилетние вдовы. Венера, двадцативосьмилетняя дочь Месавары, сидит на памятнике с полумесяцем, схватившись за голову и уткнувшись лицом в ноги.

Месавара. Обратно, может, зарыть и не говорить никому ничего?

Баба Маша. Сама виновата, разве можно каждый день ходить к покойникам? Он устал от тебя, вот и пошел зарылся в другом месте.

Венера. Баба Маша, а вы чо такая дура? Рот закройте, пожалуйста, баба Маша.

Баба Маша. Да, вот еще. Я знаю, это все эти студенты-археологи, поди, они цельное лето тут вокруг деревни копают.

Месавара. Не, может, он домой пошел? Такое бывает...

Венера. Мама, мама... я с тобой не могу. Может, ты тогда сюда приляжешь пока, вместо папы, а я пока тут все разрулю.

Месавара. Что? Что-о-о? А! Как она с матерью разговаривает, неужели я такое заслужила? Все, плохо мне. *(Месавара садится ногами в могилу.)* Хочешь смерти моей? Так вот, все, видишь? Умираю я!

Спускается в могилу.

Баба Маша. Месавара, ой хоспади, ну что ты, ну что?! Ну что ты творишь? Вылазь давай оттуда!

Венера. Кошмар, просто дурдом! Мама, вылазь, завязывай тут свой концерт!

Месавара. Завязывай?! *(Лежит в могиле и кричит оттуда.)* Это ты мне узел на шее моей

завязываешь, ты даже на похороны к отцу не приехала. Бессердечная. Вампирюга. Машка, давай закапывай меня! Пусть эта видит, как она мать в могилу загнала.

Венера. Так, всё, я пошла.

Баба Маша. Венерка, стой, ты чо не видишь, что у нее припадок? Давай ее вытаскивать оттуда!

Венера. Да устала я уже от этих припадков, тебе, мама, надо было на эстраду податься, в актрисы!

Месавара. Люди! Поглядите-ка, муж сбежал из могилы, дочь живую меня закапывает! О-о-ой!

Венера (*подходит к краю могилы*). Так! Быстро вылезла, или я тебя в дурку быстро определю.

Венера оступается, край могилы обваливается, засыпав Месавару.

Молчание. Венера прыгает в могилу, разгребает руками землю. Баба Маша подходит к могиле, наблюдает сверху.

Венера. Мам... мама. Баб Маш, мамка чего-то это...

Баба Маша. Хоспади. Да на что ты нас покинула. Месавара!

Венера. Да заткнитесь вы, баба Маша, она просто без сознания. Мам... Мама.

Слышен звук пощечины.

Месавара. Ты еще и руку на меня подняла!

Венера. Ути, хоспади, живая.

Месавара. Да, живая. Живая... живая...

Месавара выкарабкивается из могилы, испачканная мокрой землей, следом за ней Венера. Месавара уходит.

Венера. Эй, ну и куда ты?

Месавара. Мужа искать!

Венера. А с могилой что? Закопать же, наверно, надо?!

Месавара. Не надо! Пригодится еще.

Уходят. Баба Маша все так же стоит над могилой. Подходит к соседней могилке, гладит фотографический портрет мужчины на памятнике.

Баба Маша. Ну что, Сереженька, ты хоть не сбегай никуда, а то ты вечно за Акрамом ходил, куда он – туда и ты. Он помер, ты помер. Никогда у тебя своего мнения не было. Ну? Куда он делся-то? А? Молчишь? Понятно, чо уж, как всегда, покрываешь друга своего закадычного.

Уходит.

1

Ночь. Кухня в доме бабы Маши. У Месавары и бабы Маши распущены волосы. Баба Маша занавешивает зеркало, берет мелок, чертит большой круг вокруг стола, на столе доска, на которой начертаны буквы и цифры, блюдце со стрелками. Поджигает церковные свечи. Кладут пальцы на блюдце.

Баба Маша. Все, готовая? Ну, поехали. Вызываю и выкликаю, из могилы земной, из доски гробовой, от пелен савана, от монет

откупных, от червей земляных, от веревок с рук, от веревок с ног, с глаз пятаки упадут, холодные ноги придут. По моему выкрику, по моему вызову. К кругу зову-зазываю, с кладбища приглашаю.

МЕСАВАРА. Какого еще кладбища, Маша?

БАБА МАША. Приди к нам, раб Божий Закиров Акрам. Дух, ты здесь?

Стук в окно. Баба Маша и Месавара завизжали.

ВЕНЕРА. Вы чо разорались?

МЕСАВАРА. Ептыть!

БАБА МАША. Ты чо, сдурела, что ли, ты чо долбишь? Я себе исподнее, кажись, уделала.

ВЕНЕРА. Открывай давай.

БАБА МАША. Дак открыто.

Входит Венера, встала в дверном проеме. Молчание.

БАБА МАША. Ну, а чо делать-то? (*Молчание.*) Щас все будут языками чесать, конечно...

ВЕНЕРА. Пусть говорят, что хотят, мне отца, пожалуйста, на привычное место верните, и всё.

МЕСАВАРА. Иди домой, спи.

ВЕНЕРА. Не могу я там одна спать, страшно мне.

БАБА МАША. Ну у меня иди ляг.

ВЕНЕРА. Не буду я спать, устроили тут... (*Молчание.*) Ладно. Давайте рассказывайте, чо тут делать надо?

Венера садится за стол. Распускает волосы.

БАБА МАША. Клади пальцы на блюдце...

ВЕНЕРА. Всё, поняла.

МЕСАВАРА. Грех такой, конечно.

БАБА МАША. Вызываю и выкликаю, из могилы земной, из доски гробовой, от пелен савана, от монет откупных, от червей земляных, от веревок с рук, от веревок с ног, с глаз пятаки упадут, холодные ноги придут. По моему выкрику, по моему вызову. К кругу зову-зазываю, с кладбища приглашаю. Приди к нам, раб Божий Закиров Акрам. Дух, ты здесь?

Блюдце катится по доске.

МЕСАВАРА. Ой... двигается.

ВЕНЕРА. Ддэ-а.

МЕСАВАРА. Ты куда делся? Ты чо устроил-то, а?

ВЕНЕРА. Тссс! Мама, это ты чо устроила? Папа, ты куда делся? Ты где?

БАБА МАША. Акрам, ты где? Вэ, жэ, о, пэ...

МЕСАВАРА. В жопе, говорит... Ты посмотри на него, ты со мной так не разговаривай, я тебе… а то устрою.

ВЕНЕРА. Чо ты ему устроишь-то? Помолчи. Папа, ответь, где твое тело? Вэ, жэ... Так, всё, хватит, завязывайте свою фигню вот эту! (*Встает из-за стола, включает свет.*) Это ты, баба Маша, блюдце толкала, я видела.

Баба Маша. Да я бы чо толкала? Ерунда какая. Месавара, скажи ей, что я не толкала.

Месавара (*плачет*). Пошли вы. Вместе с Акрамом со своим. Всё, я домой пошла, спать. За всю жизнь словечка от него ласкового не слышала. Ну что за человек? Не хочет, чтоб мы его искали – пусть шляется где хочет. Всё, завтра утром пойдем и всё закопаем, всё, хватит с меня. Всё! Всё...

Венера. Нет уж, чтоб я потом всю жизнь мучилась, по ночам не спала? У меня уже чеку срывает.

Месавара. Всю жизнь мучилась? Когда папку твоего без тебя хоронили, ты не мучилась? А мать одну бросила, ты не мучилась? Год! *(Снова кладет руки на блюдце.)* Год тебя не было! Почему она меня так мучает, Акрам, а почему ты меня так мучаешь?! А?! Отвечай!

Баба Маша. Не надо так с покойниками, Месавара.

Блюдце снова двигается по доске. Молчание.

Месавара. Акрам... Это ты? *(Пауза.)* Я. Акрам, скажи мне... ты мне изменял?

Венера. Ну мама.

Баба Маша. Месавара...

Месавара. Отстаньте. Дэ, а. *(Ласково.)* Ах ты... кобель. А с кем?

Баба Маша. Не то ты спрашиваешь.

Месавара. А ты меня любил? Дэ, а. Любил... Ой, а я-то тебя как любила... и люблю. А с кем ты мне изменял, а, Акрамушка? Мэ, а, Шэ, а. *(Убирает пальцы с блюдца.)* Сеанс окончен.

Баба Маша. Месавара, он врет, вот тебе крест. Не было такого, и потом, может, он не про меня вовсе.

Месавара. Может? Как это так – может? То есть может или не может, как-нибудь да по-всякому? Бятащь! И давно? Сколько раз? По какому случаю? Понравилось тебе? А ему как? А сын твой от кого? А не стыдно тебе? Стыдно, когда видно?

Баба Маша. Давно, один раз, на годовщину моей свадьбы, не понравилось, ему тоже, его сын, стыдно, не видно же было, если б он не сказал, ты же никогда не узнала бы, ну Месавара, ну столько лет прошло.

Месавара. Не узнала бы? Ах, ты бятащь. Проси прощения.

Баба Маша. Прошу, я прошу.

Месавара. Говори: Месавара, прости меня, я каюсь, каюсь, каюсь, я бятащь.

Баба Маша. Я бятащь, прости.

Месавара. И на колени встань.

Баба Маша. Месавара...

Месавара. Вставай.

Баба Маша встает, плачет.

Баба Маша. Ну прости ради Христа. Я так хотела маленького!

Месавара. Не узнала б, говорит... не узнала, угу! Носопырка тут курносая бегает каждый день, как будто с Акрама срисовали, а я бы не

поняла ничего?! *(Собирает волосы. Молчит.)* Сама я блюдцем водила. Ясно тебе? Хотела, чтоб ты наконец призналась. Ну ты и бятащь…

Баба Маша встает спокойно с колен, утирает слезы, подходит к буфету, достает бутылку водки, наливает стопку, выпивает. Венера подходит, берет стопку, баба Маша наливает Венере, выпивает.

Месавара. Тебе все равно толку никакого не вышло, сы́ночка-то даже не звонит, не приезжает, это у них порода вот акрамовская, на всех кутак положить.

Тычет пальцем в Венеру.

Баба Маша. Ладно, я спать. Все жилы из меня вытянула с Акрамом со своим.

В комнате перегорает лампочка с довольно громким хлопком. Все трое с криком выбегают из дома.

2

День. Кухня в доме Месавары. Месавара спит на топчане, баба Маша лепит пельмени. Венера сидит рядом, играет на ноутбуке в «Косынку».

Баба Маша. Завела я его, значит, в сарай, в угол кинула куртейку какую-то, пьяные были, вусмерть. Сама думаю, скорей бы все уже кончилось, а поросята смотрят на нас, мне аж еще больше стыдно…

Венера. Баб Маша…

Баба Маша. Я тридцать лет баба Маша. Еще молодой была, еще даже не рожала, а я уже бабой Машей была, не знаю почему.

Венера. Баба Маша, дай номер.

Баба Маша. Чей?

Венера. Брата… моего.

Баба Маша. Нету у меня номера, он с августа не звонил, номер, наверно, поменял, я пробовала – нет ответа.

Венера. Да, поменял.

Баба Маша. Не хочет со мной даже разговаривать, а почему? Я денег не прошу, приезжать его в гости не заставляю, банки-склянки ему не высылаю холодильник засирать, просто ну хоть иногда звони и говори, что у тебя все хорошо, что настроение хорошее, и всё. Да даже если плохое, пусть позвонит, он все равно не скажет почему, я ж виду не подам, допрашивать не стану. Я идеальная мать для плохого сына.

Венера. А он знает, что дядя Сережа не его отец?

Баба Маша. Конечно, знает, он чо – в зеркало никогда не смотрел? Ну ему никто так прямо не говорил, конечно. Но знает, точно. Да все знают, одна мамка твоя дурочку всю жизнь из себя строила.

Венера. А я, наверно, дурочка и есть.

Баба Маша. Ага, наверно. Все время его колотила. Чо колотила-то? Кровью чувствовала, ревновала? Эгоистка. Избаловали тебя – вот что значит единственный ребенок в семье.

Венера. Он у вас тоже единственный.

Баба Маша. С таким батькой не забалуешь. Серега его лупил как сидорову козу. Только пикнет, сразу хрясть по башке! – вот и вырос

идиот. Знал же, что не его сын. Простил… меня не простил, а Акрама простил.

Месавара поднимается с топчана.

Месавара. Сон приснился, что у твоего негра глаз потек.

Из ноутбука раздается звук, означающий выигрыш в игре.

Венера. Чо?

Месавара. Ничо. Акрам снился еще. Я его спрашиваю: ну и чо делать? А он раз – и побежал, я за ним, забегаем в лес, он все глубже и глубже. Прибегаю к тому месту, где мы с ним в первый раз. Темнота вдруг, и тут на меня как накинется и давай мне печенки рвать когтями и так стонет, ревет, как медведь. А потом у твоего негра глаз потек.

Венера. Чо?

Месавара. Ничо. Я знаю, где Акрам и кто его раскопал.

Баба Маша. Кто?

Месавара. Медведь его раскопал, вспомнила, в газете читала, что в Тюменской области медведи с голодухи могилы раскапывают и жрут.

Баба Маша. И делать-то чо? Значит, сожрал… и чо нам делать?

Месавара. Ничо, закопать обратно могилу, и всё.

Баба Маша. Может, и к лучшему, ты хоть туда таскаться изо дня в день не будешь.

Месавара. Буду.

Баба Маша. На пустую могилу?

Месавара. Да. Прям сейчас и пойду.

Венера. Мам, ты не заболела? Вид у тебя поганый.

Месавара (*трогает ладонями лицо*). В «Телесемь» писали, умер у королевы король, говорит, ну и я скоро за ним отправлюсь, пришло и мое время. И прожила еще сорок семь лет после этого. И негр этот еще…

Венера. Да, блин, какой еще негр?!

Месавара. Да твой негр, я же уже сказала.

Венера. Ничо ты не говорила.

Баба Маша закидывает в кастрюлю с кипящей водой партию пельменей.

Месавара. Да твой негр, держишь такой ты сверточек в руках, а там негритенок маленький, он на меня смотрит, улыбается, ручками тянется, и глаз вдруг потек, полностью весь потек.

Венера встала из-за стола, вышла в соседнюю комнату.

Баба Маша. Надо нам в МЧС, может, позвонить или куда-то туда, пусть ловят этого медведя, если раз откопал – еще раз придет.

Месавара. Позвоним.

Баба Маша. Венерка, надо узнать как-то номер службы, наверно?

Венера (*из соседней комнаты*). Узнаю.

Возвращается, в руках у нее дорожная сумка.

Баба Маша. Венера, ну посмотри на нее, ну пожалей ее.

Месавара. Ничо, ничо, нормально я. Езжай, езжай.

Венера. Мне в больницу надо.

Месавара. Зачем?

Венера. Походу у негра глаз потек.

Месавара. Чо?

Венера. Ничо. У моего негра походу глаз потек.

Месавара. У какого негра?

Венера. У моего. (*Молчание. Садится за стол, лепит пельмени.)* У твоего. У моего. У нашего. Чо, мама? Скоро ты станешь бабушкой.

Месавара потыкивает пальцем в фарш и ест его.

Месавара. Вместе поедем. Я с тобой. Сейчас только закопаю все и поедем.

Венера. Нет.

Месавара (*смотрит на пельмень).* Смотри, пельмень похож на жопку младенчика в юбочке. *(Звонит мобильный в кармане, достает.)* Алё? Кто так говорит? Нет. Отстань. Захотела так! Еще раз взглянуть на него хотела! Так вот у меня на кухне лежит. Шпиенка, ты чо, у меня под окнами стоишь?! *(Бегает по дому смотрит в окна.)* Пельмени? Так вот из него пельмени и готовлю, уже фаршу накрутила, всю зиму буду есть. Где ты, сучка? И ты приходи – накормлю! Сама такая! *(Встала посередине комнаты, смотрит на Венеру.)* Вот ты где! Попалась! *(За окном резко промелькнула пожилая женская фигура и тут же грохнулась с характерными звуками и стонами. Месавара подходит к окну, смотрит вниз на упавшую.)* Тебе тут чо, медом намазано? Проститутка! Чо, говнобак опустел, нужна подзаправка? Ну ты отползай. Отползай. Отползай от моего дома. Медленно, ничего, БАМ тоже не сразу построили...

Пожилая женская фигура (*так же не показываясь).* Ведьма. Всем расскажу. Все пусть знают, про таких читала. И Машка твоя ведьма, ведьмина изба. Таких на кострах жгут. И Акрама ты приворожила, это все знают! Ведьма!

Месавара. Отползай быстрее уже. *(Берет кастрюльку с кипящими пельменями, открывает окошко и начинает швырять пельменями в отползающую пожилую женскую фигуру.)* Ведьмина стряпня! Шмяк! Горяченькие! Э, ешь пельмешки-то – заговоренные! Вкусные! Шмяк! *(Пожилая женская фигура исчезла из поля зрения Месавары.)* Венера, оставайся. Съездишь в райцентр, там и проверишься. Поживи у меня, тебе все равно: какая разница – работать за компьютером хоть в городе сиди, хоть здесь; у нас вышку провели – иньтирьнет работает хорошо, говорят. А кто отец, говоришь?

Венера. Никто. Я ему только сказала, что залетела, он и сбежал. Ма...

Месавара. Удавлю гаденыша.

Венера. Мам, удави, удави. *(Хватается за живот.)* Больно, мама. Мам, очень больно.

Баба Маша. Чо такое?!

Венера. Живот, живот.

Месавара. Машка, беги за Руфой!

Баба Маша убегает. Месавара кладет Венеру на топчан.

Месавара. Надо «скорую» вызвать.

Берет мобильный, набирает службу помощи.

Венера. Мам, чо делать, мамочка?

Месавара. Сколько уже?

Венера. Много. Болит, мам, болит.

Месавара. Доча, бедная моя деточка. *(Гладит Венеру по голове, целует в макушку.)* Мать твою, возьмите трубку! Почему не говорила? Почему, а? Алло! Нам нужна «скорая помощь», Баньяз, улица Новогодняя, дом три. У дочки кровотечение… У нее уже большой срок. Какой срок?

Венера (*хныча от боли*). Большой срок.

Месавара. Большой срок. Воды? *(Венере.)* Воды есть?

Венера. Нету!

Месавара. Говорит, нету. Кровь у нее! Ты рожаешь, что ли?

Венера. Ё-ё-ё!

Месавара. Не понятно, не знаю. Юсупова Месавара Тагировна. А! Юсупова Венера Акрамовна. Больно, кровь. Да. Да, быстрей! Да, все правильно.

Венера. Мам, я пирожное глазированное хочу.

Месавара. Купим, купим.

Месавара обнимает Венеру, гладит, целует в макушку.

3

Краеведческий музей районного центра. Месавара и баба Маша сидят на скамье перед скелетом мамонтенка. Баба Маша нервно ест глазированное пирожное из большой коробки.

Баба Маша. Помню, возила своего с Венеркой сюда в детстве, ничо тут за двадцать лет не поменялось, все из папье-маше: лес из картона, степь, подводная тожа. И все тут вот картон сплошной, только скелет мамонта не картон. Тут и смотреть больше нечего, кроме этого мамонта, а эти тетки музейные все водят, картон этот показывают: природа нашего края. Ей чо, в жизни этой природы мало? Сидит там у себя, наверно, кости мамонтячьи натирает в подсобке и все, вся у нее работа. Пирожное свежее какое. На всякий случай коробку взяла, беременная, стресс же, мало ли. Я когда с пузом ходила, все время ела, все подряд. *(Смеется.)* А помнишь, мы беременные с тобой пошли в лес и кору ели, все девки ходят чернику собирают, а мы смолу с коры слизываем, ой дурочки. После родов приносят мне его, а я говорю, что не мой это сын, вы чо-то перепутали. Целый час орала на них, что они перепутали и мне чужого принесли. А они, нет, говорят, ваш, ошибки быть не может, остальные казачата. Или вы казачонка родили? Я еще больше давай орать, ну потом вкололи мне что-то, я и отрубилась. Это сейчас называют «послеро́довая депрессия». Серега мелкого совсем не любил. Всё будто он ему чужой – не его сын. Ну не его, другого-то нет. И мне он тоже как будто чужой поэтому. Бегает маленький, вроде дитя, вроде люблю я его, ну чужой и всё.

Однажды решила его пощекотать, щекочу, щекочу, хохочет, хохочет. А потом взял мне в лицо плюнул. Сказать, чтоб я удивилась... Он было хотел расплакаться, ан нет, убежал и всё. Вечером вернулся, говорит, я случайно, сильно щекотала, уже не мог терпеть и словами сказать не получалось, иначе бы обоссался. Больше не щекотала.

Месавара. Живота-то у нее совсем не видно, у меня тоже так было, на седьмом месяце, а почти не видно было. Хорошо хоть не выкидыш. Ничо-ничо, родит, вырастим, воспитаем, куда денемся.

В зал вслед за экскурсоводом входят школьники.

Экскурсовод. Вот мы и вернулись в зал, с которого мы начали наше увлекательное путешествие. Надеюсь, вам понравилось и вы узнали много нового. До свидания.

Школьники уходят. Экскурсовод уходит в другую сторону.

Баба Маша. Я такой музей сама могу дома сделать, даже лучше. Я бы из папье-маше не делала тогда, по-нормальному бы сделала. Принесла бы из леса дерево, белок бы посадила живых, ну или неживых. Лучше, наверно, неживых, а то эти зоопарки в детях жестокость развивают.

Месавара. А мертвые не развивают?

Баба Маша. У тебя рога лосиные в зале висят, тебе их жалко? Нет же? А это цельный лось. Тоже скакал, жизни радовался.

Месавара. Много радости такую тяжесть на башке носить.

Баба Маша. А вот мамонта этого жалко почему-то. Тебе не жалко?

Месавара. Жалко.

Баба Маша. Помнишь, мультик был? *(Поет.)* «Пусть мама услышит, пусть мама придет. Ведь так не бывает на свете, чтоб были потеряны дети». Потом маму нашел.

Месавара. Не его она мама была, а слониха.

Баба Маша. Ну как это? Он ей: «Мама!» А она...

Месавара. Она чуть на жопу не села от такого сюрприза.

Месавара. Это сначала, а потом приняла его, как родного. Ай, да ну тебя... Это такой вот мамонтенок, а взрослый мамонт, наверно, вообще огромный, с два этажа.

Месавара. Не знаю, не видела.

Баба Маша. Ну видишь, они вообще не знают, как музеи делать, я бы тут же рядом взрослого мамонта поставила.

Месавара. Будет у тебя свой музей, поставишь.

Баба Маша. И белок...

Месавара. Мертвых...

Баба Маша. Ага. *(Молчат.)* Все равно же объявится когда-нибудь. Мы же не в программе «Жди меня».

Месавара. Объявится, если его не прибьет никто.

Баба Маша. Скажешь тоже, никто его не прибьет. Всегда тихенький такой... а в детстве вообще тихенький.

Месавара. Не был он тихенький никогда.

Баба Маша. Как это – не был? Конечно, был.

Месавара. Тебе откуда знать? Ты им вообще не занималась, один раз за всю жизнь его в музей сводила – и всё.

Баба Маша. Больше некуда.

Месавара. Видела мальчишку, который от озера кусок отломал? Он же за всю экскурсию слова не сказал, ни с однокашниками, вообще молчал всю дорогу. И втихую кусок озера отломал. Вот он у тебя тоже такой же был – тихенький.

Баба Маша. Ну Серега его бил, конечно. Я его тоже воспитывала, но руку не поднимала. Вырастет, еще сдачи даст, думаю.

Месавара. В горшке его надо было, в собственном говне утопить.

Баба Маша. Месавара, знаешь... Не один раз.

Месавара. Чо?

Баба Маша. Не один раз у нас с Акрамом было. (*Молчат.*) Всё, я выговорилась.

Месавара. Вот поэтому он у тебя такая сволочь.

Баба Маша. А твоя не сволочь? Твоя даже не б*****ка? Та еще курва. Много она тебе радости принесла, она к отцу даже на похороны не приехала, а чо он ей сделал? Он ее на руках всю жизнь носил, только ради нее и горбатился. И хоть бы раз он пацану чо подарил, ну неужели ни капли родительского инстинкта? Ну хоть машинку, хоть чуть-чуть ласки. Он на Акрама смотрит, как зачарованный, а тот хоть бы хны. Ну ясно же, что будто не его он отец, но ребенка-то не обманешь. Детей вообще обманывать нельзя. Ну вот на черта в эти музеи их водить? Тут же сплошной обман. Один мамонт только не обман.

Подходит экскурсовод.

Экскурсовод. У нас сейчас следующая группа придет, вы тут на весь день, что ли? Вы смущаете детей, они балуются из-за вас.

Баба Маша. Как это из-за нас? Мы им мешаем, что ли? Занимайтесь своей педагогической деятельностью, пусть не балуются.

Месавара. Мы сейчас уходим уже, не переживайте.

Баба Маша. Никуда мы не уйдем, нам тут нравится, у нас билет, тридцать пять рублей уплочено.

Экскурсовод. Женщина, вы уже третий круг нарезаете, а на бедном мамонтенке уже дыры протерли.

Месавара. Всё, мы уже уходим.

Баба Маша. Нет, не уходим, еще круг пройдем!

Месавара. Нам уже Венерку надо из больницы забирать, у нее выписка в четыре часа.

Баба Маша. Ах да, я забыла. Но учтите, если бы не выписка, мы бы тут еще кругов нарезали. Вот так-то!

Экскурсовод. Всего доброго.

Месавара. Извините, скажите, почему у вас только мамонтенок, почему взрослого не поставите? Не влезет?

По экскурсоводу видно, что ей давно никто не задавал вопросов.

Экскурсовод. Потому что это единственная находка, у которой сохранился полностью весь скелет, другие находки содержат лишь

некоторые фрагменты. Скорее всего, мамонтенок попал в какую-то беду, например он утонул в болоте, и мать ничем не смогла ему помочь, хотя в мамонтах довольно сильный родительский инстинкт и мощные социальные привязанности внутри группы. В 1974 году, когда скелет был обнаружен совершенно... Э, прошу прощения. У меня нет времени, вы уходите?

МЕСАВАРА. Мы уходим.

ЭКСКУРСОВОД. Всего доброго.

К экскурсоводу подходит новая группа школьников.

БАБА МАША. Ненормальная она немного, заметила, да?

МЕСАВАРА. Заметила. Каждый день тут вокруг косточек поводи хороводы с детьми, станешь тут не ненормальной.

БАБА МАША. Это студенты его раскопали, точно, археологи эти придурошные. Они же там все время какие-то камни да камни копали. Вот и выкопали цельный скелет, чтобы так же в музей было что поставить.

Уходят.

ЭКСКУРСОВОД. Дети, здравствуйте, меня зовут Тамара Васильевна, сегодня мы окунемся в удивительный мир природы нашего края. И мы начинаем нашу экскурсию с жемчужины нашего музея – знаменитого мамонтенка...

4

Поздний вечер. Венера лежит на кровати с мобильным телефоном в руках.

ВЕНЕРА (*говорит по телефону*). Не поеду я на опознание. Нет. Сама матери ничего говорить не буду, пусть участковый приедет и скажет. Ну раз ты такой друг, так и позвони ей. Не муж он мне, он мой братишка. Сюрприз. Ну так и всё. Разберусь.

Входит Месавара, включает свет. Венера кладет трубку.

МЕСАВАРА. Ты с кем тут разговариваешь?

ВЕНЕРА. С работы звонили. Ма, а помнишь, мы с тобой в музей ходили... Ну в этот, там еще скелет мамонта был.

МЕСАВАРА. Так это... Ага... помню. И чо?

ВЕНЕРА. Ничо... просто чо-то вспомнила.

МЕСАВАРА. С работы звонили?

ВЕНЕРА. Ага.

МЕСАВАРА. И чо там на работе?

ВЕНЕРА. Ничо, нормально все, как обычно.

МЕСАВАРА. Это... Там мужики приходили. На погосте медведя подстрелили.

ВЕНЕРА. Как?

МЕСАВАРА. Ну вот, видимо, хотел еще раскопать, его и подстрелили. Я пойду, наверно, посмотрю.

ВЕНЕРА. Ночью прям?

МЕСАВАРА. Ничо страшного.

ВЕНЕРА. Я с тобой.

Месавара. Не, не, тебе нельзя, лежи отдыхай.

Венера. Чо-то я отдохнула уже. Ну мне свежий воздух нужен.

Месавара. Нет!

Месавара уходит, гасит в комнате свет. За окном освещается лунным светом двор. В окне появляются два медведя, большой и маленький. Большой скребет по стеклу. Венера поднимается с постели, подходит к окну.

Венера (*шепотом*). Пришли? Вы сожрали, да? Приперлись такие, спать не дают. Чо ты фыркаешь тут, чо ты фыркаешь? Здоровый какой. Ты зачем папку раскопал? Голодный? Меня хочешь теперь, нет? На, жри. (*Высовывает руку в форточку. Медведь облизывает ее руку.*) Больной, у тебя, может, бешенство? Придурок. Ешь, говорю, ешь. Ну что ты лижешь-то? Ты же жрать хочешь. Вон какой здоровый. Я тебе леденец, что ли? Давай, ешь. Руку откусывай, а? Давай. *(Медведь уходит.)* Куда? Стойте. Стой, говорю. Не уходи. Не уходи, пожалуйста, не бросай меня! Не бросай меня, папа... Не бросай.

Венера накидывает пальто, сапоги, выбегает из дома.

5

Баба Маша и Месавара ходят в темноте по погосту, ищут подстреленного медведя. К погосту идет Венера, она тоже ищет медведя, но живого.

Баба Маша. Нашла?!

Месавара. Нет!

Баба Маша (*Венере*). А ты?!

Месавара (*тихо*). Дура... *(Громко.)* Нет! Не нашла! *(Тихо.)* Идиотка...

Баба Маша. Хватит орать, щас всех покойников перебудишь!

Месавара. Маша! Я нашла. Тут он. В могиле акрамовской лежит. Маша!

Подбегает баба Маша.

Баба Маша. Так их два там. Слушай... Это же... медвежонок.

Венера подходит к могиле. Молчание.

Венера. Видишь, я все-таки с тобой попрощалась, приехала.

Месавара. Тебе вставать нельзя...

Венера. Я просто с папой пришла попрощаться.

Баба Маша. Венера, ты чо?

Венера. Я? А, да... Я ничего... Ничего. А медведи в Красную книгу не занесены случайно? Не знаете? Мам, не знаешь?

Месавара. Не знаю.

Венера. Говорят, вымирающий вид.

Месавара. Венера, домой? Пошли?

Венера. Баба Маша, а братик-то мой не знал.

Баба Маша. Чего не знал?

Венера (*смеется*). Мы маленькие были, ты, мама, в Тюкалинск поехала, закрылись в бане и целовались, папка увидел, за уши его вывел,

и так он его избил, живого места не было, а мне говорит, еще раз вас вместе, говорит, увижу – убью, поняла? Поняла.

Месавара. Папу надо слушаться…

Венера. Надо. Надо было… *(Присаживается на корточки у могилы.)* Ну отец у тебя дебил, ну мать потаскушка? Ну ты если на свинячьем дерьме зачинался? А я что? Я тебя не виню, конечно. Просто отец у тебя дебил, а мать потаскушка. Ну батя мой… тоже. Взб***нулся. Вот такая у тебя фатальная неудача случилась, сразу же, еще тебя наколдовать не успели, а ты уже в обсере был. Ну правильно, ты же братик мой. Братика надо любить, надо о братиках заботиться. Ты ж младшенький, вот я тебя и обогрела. Ну куда ж тебя было девать, если ты неудачник. А я-то тебе, чо, виновата? Я не виновата. Я как лучше хотела. Папу надо слушаться, понял ты? Папу слушаться надо было. Я не послушала. Я виновата… это я виновата, я виновата, тебе просто не повезло. Просто. Просто так бывает. Просто ты свинья. И глаза у тебя поросячьи. *(Пауза.)* У меня будет ребенок…

Месавара. Венера, чей ребенок, Венера?

Венера. Вы все его будете любить, сильно-сильно будем любить. Чей? Он наш. Наш он. Понятно? Наш. Наш. Мой, твой и твой тоже, баба Маша… А могилку надо закопать, сейчас прям, сейчас закопать.

Баба Маша. Сами. Сейчас прям надо. Прямо сейчас. Там их двое только теперь. Двое…

Над погостом разносится медвежий рык, больше похожий на плач.

6

Баба Маша сидит за столом, на столе белоснежная скатерть. Она проглаживает ладонью складки на скатерти. В окно стучит Месавара. Баба Маша ее не слышит. Месавара берет мобильный телефон и делает вызов. Из кармана бабы Маши звучит звонок с зажигательной испанской песней. Баба Маша начинает щелкать пальцами в ритм музыки. Месавара безуспешно пытается достучаться в окно, кажется, будто бы она тоже стучит в такт испанской мелодии. Баба Маша встает из-за стола и начинает танцевать. Месавара смотрит. Баба Маша пританцевала к окну.

Баба Маша (*артикулируя, но не произнося вслух).* Танцую. Мне весело.

Месавара. Чо?!

Баба Маша (*все так же артикулируя).* Сы́ночка мне эту мелодию поставил, веселая.

Месавара. Вслух говори!

Баба Маша (*смеется).* Музыка хорошая! Я танцую!

Месавара (*плача).* Хватит. Ну хватит.

Баба Маша. Я решила! Я дома сделаю музей! И сюда буду водить детей на экскурсии!

Месавара (*рыдает).* Пожалуйста, хватит, хватит. Ну, пожалуйста, я не железная. Я не могу так, я так не могу.

Баба Маша. Слышь, ага, слышишь – поет? Всё! Месавара, ты бабушкой скоро будешь, слышь, нет?

Месавара. Слышу.

Баба Маша. Я тоже! Представляешь?

Месавара. Представляешь!

Баба Маша. А чо, не рада, что ли?! Рада же должна быть, я рада. Я теперь буду бабушка и музеезаводчица.

Месавара. А чо выставлять будешь в музее? Мамонтов?

Баба Маша. Не, это же прошлый век. Надо современно, вымирающий вид надо. Медведи – вымирающий вид?

Месавара. Нет еще, но скоро станет.

Мелодия в телефоне бабы Маши заканчивается, она тут же перестает танцевать.

Баба Маша. Ко мне участковый утром приезжал.

Месавара. Чего сказал?

Баба Маша. Я не поняла.

Месавара. Чего ты не поняла?

Баба Маша. Я ничо не поняла.

Месавара. Чо не поняла? Ты чо не поняла? Чо тебе непонятно? Ты чо дуру включила? Что тебе неясно! Чо тебе, б****, неясно?!

Баба Маша. Я вот чего поняла, что мы нашего негритенка в музей этот сраный возить не будем, мы ему тут у меня все покажем. Такое сделаем, чтоб сюда с городу приезжали. Я такое придумаю, ни в одном музее не найти.

Месавара. Дура! Дура! Да чтоб тебя! Током! Уехала она! Сбежала и телефон выключила. Всё, исчезла. Не будет никакого негритенка у тебя, слышишь?

Баба Маша. Нет… нет уж. Не будет так. Я с тобой тут не останусь. Как сбежала? Ты как ее отпустила? Ты чо сделала-то?

Месавара. Ничо я не сделала, я в шесть встала, ее уже не было.

Баба Маша. А негритенок, как же мой негритенок…

Месавара. Был у тебя уже негритенок.

Уходит. Баба Маша садится за стол.

7

Город. Ночь. Баба Маша стоит у подъезда стандартной девятиэтажки. Нажимает на кнопку домофона.

Голос. Кто?

Баба Маша. Извините, в ваш подъезд собака моя забежала, откройте дверь, пожалуйста.

Нет ответа. Баба Маша снова нажимает на кнопку.

Голос. Да?

Баба Маша. Здравствуйте, у меня ключ подъездный раскололся, я с третьего этажа, откройте, пожалуйста.

Голос. С ума сошла?!

Баба Маша звонит в другую квартиру.

Голос. Да?

Баба Маша. Открывай.

Голос. Кто это?

Баба Маша. Я.

Домофон запищал, дверь открывается. Баба Маша держит дверь рукой, но не входит. Закрывает дверь. Снова нажимает на кнопку домофона.

Голос. Кто там?

Баба Маша. Здравствуйте, я Мария Огнева, мать Олега Огнева, его друзья мне сказали, что последнее время он жил здесь.

Голос. Здесь таких нет.

Баба Маша. Если вы его увидите или он вам позвонит...

Голос. Женщина...

Баба Маша. Если вы его увидите или он вам позвонит, скажите ему, что его ищет мама. Что она хочет попросить прощения, что я его жду. Пускай он непутевый, но я скучаю и хочу, чтоб он домой приехал. Я на него сержусь. Я его ищу. Может, если он с женщиной сожительствует, пусть приезжают вместе, я ее тоже приму. Я буду нянчить внуков, хочу много внуков.

Молчание. Баба Маша звонит в другую квартиру.

Баба Маша. Олежа, слышишь?

Голос. Кто тама?

Баба Маша. Я же не понимала, я же думала, ты как будто чужой мне, а ты не чужой, ты мой. Ты мой, слышишь?

Голос. Вы ошиблись квартирой.

Баба Маша нажимает по очереди на все кнопки.

Баба Маша. Ты никогда-никогда не плакал. А я хочу, чтоб ты плакал, хочу, чтоб ты плакал на моей груди. Хочу, чтоб мы в город вместе на карусели ездили, будем на каруселях кататься и ножками болтать. Будем? А хочешь, в цирк пойдем? Хочешь, не пойдем? Можем дома остаться. Ты уже стал большим, а я как будто маленькой стала, крошечной, как бусинка. Помнишь, мы в музей ходили, мамонтенка смотрели, а ты еще такой говоришь, а где косточки папы и мамы мамонтенка? Думаю, вот дурак какой, вот дурак. А ты не дурак, я твои косточки, вот они мои косточки, моего мамонтенка. Я тебя сволочью воспитала, ты сволочь, да! Ненавижу. Мой мамонтенок! Папка бьет мамонтенка, мамка ругает мамонтенка, вот мы и вымрем. Мы вымрем все, как мамонты, один ты у меня будешь в музее стоять. Мама услышит. Мама придет. Вот она я. Олежа, приезжай! Мама тебя ждет. Олежа! Приезжай!

Голос. Мама...

Екатеринбург, 2013, октябрь

Аннотации научных статей

Зара Абдуллаева. Неприкасаемый
Рецензия на фильм Лоренсо Вигаса «Издалека» (Венесуэла; «Золотой лев» на Венецианском фестивале–2015). Критик размышляет о причинах успеха модной в последние годы в мировом кино латиноамериканской волны. Минимализм, выверенные композиции кадра сочетаются здесь, по мнению автора, с выдающимся актерским дуэтом. Роль знаменитого чилийского селебрити Альфредо Кастро рассматривается в статье в контексте его получивших международное признание работ в фильмах Пабло Ларрайна.
«Издалека», Лоренсо Вигас, Альфредо Кастро, Венецианский кинофестиваль, латиноамериканская волна, минимализм

Стас Тыркин. Растительная жизнь
Автора рецензии интересует жанровая специфика фильма Пабло Траперо «Клан» (Аргентина – Испания; приз «За режиссуру» на Венецианском фестивале–2015). Сравнивая эту картину с балабановским «Грузом 200» или с «Фарго» братьев Коэн, критик выводит этот криминальный триллер за пределы аргентинских социальных обстоятельств начала 1980-х (время действия фильма). При этом приводится много аргументов, что эта невероятная, основанная на реальных событиях история одной «счастливой» семьи – сложное по своей структуре зрелище не для слабонервных.
«Клан», Пабло Траперо, Венецианский кинофестиваль, Алексей Балабанов, «Груз 200», братья Коэн, «Фарго»

Вадим Рутковский. Я отведу тебя в музей
Рецензент концептуально и увлекательно размышляет о новаторской картине Александра Сокурова «Франкофония» (Франция – Германия). Киноэссе, интимный дневник, синтез хроники, игровой исторической драмы, видеоарта – прихотливый «переплет» картины подробно рассматривается критиком как свидетельство свободы режиссерского мышления. И одновременно как кинематографический опыт, в котором звучат духовные голоса прежних фильмов Сокурова.
«Франкофония», Александр Сокуров, Венецианский кинофестиваль, жанр, современное искусство

Антон Долин. Бедная Лиза
Написанная в жанре восхищенного критического комментария, эта рецензия посвящена остроумной анимации Чарли Кауфмана и Дьюка Джонсона «Аномализа» (США; Гран-при Венецианского фестиваля–2015). Автор объясняет, каким образом причудливое решение сделать не фильм, а именно мультфильм обернулось гротескной и трогательной историей любви/разочарований кукол, так похожих на людей. В статье подробно рассматриваются особенности звуковой дорожки, играющей в «Аномализе» едва ли не главную роль.
«Аномализа», Чарли Кауфман, Дьюк Джонсон, Венецианский кинофестиваль, анимация, звуковая дорожка

Евгений Гусятинский. Сквозняк
Рецензия на неигровой фильм Сергея Лозницы «Событие» (Нидерланды), смонтированный из хроники августовского путча 1991 года в Ленинграде. Материал картины анализируется в статье как своего рода политическое и культурное «подсознание» сегодняшнего времени. И как событие концептуального кино, невольно связанное с работами российских художников на Венецианской биеннале–2015. По мнению автора, Лозница демонстрирует в своей

ленте прошлое, а нынешние зрители при ее просмотре переживают за свое будущее.
«Событие», Сергей Лозница, Венецианский кинофестиваль, концептуальное кино, монтаж, переосмысление времени

Марина Дроздова. Фриконтесса Дюмон
Автор рецензии на «Маргериту» (Франция) Ксавье Джанолли рассматривает особенности фильма в жанре «чаплиниада» о бездарной, но одновременно неотразимой непрофессиональной певице – баронессе Дюмон. Критик пишет и о судьбе прототипа этого уникального образа – о Флоренс Фостер Дженкинс – американской звезде любительского музыкального общества. Артистические парадоксы, по мнению исследователя, только часть жанровых – бурлескных – особенностей этой картины.
«Маргерита», Ксавье Джанолли, Венецианский кинофестиваль, бурлеск, парадокс, образ, жанр

Александра Новоженова, Глеб Нарпеенко. Эфемерный формат
Статья арт-критиков посвящена концептуальному разбору последней Московской биеннале современного искусства. «Формальность» этого кураторского проекта анализируется в контексте экономических, социальных, собственно художественных стратегий, повлиявших на восприятие включенных в программу выставок. В статье подробно разбирается важнейшая задача современного искусства – перевод интеллектуального языка (художников, кураторов) на более или менее общедоступный.
Московская биеннале современного искусства, художественный язык

Виктор Никитин. 50-е. Киев. Параджанов
Известный кинохудожник вспоминает о своей работе над фильмом «Андриеш» Сергея Параджанова. Анализируя эстетику литературной основы картины, написанной стихами и опирающейся на мифологическую образность молдавского фольклора, автор делает вывод о том, что будущего классика поэтического кино привлекла в этом произведении возможность экранного воплощения безудержного буйства фантазии и сказочность персонажей.
Сергей Параджанов, «Андриеш», эстетика, фольклор, мифологическая образность, поэтическое кино, сказочность

Вячеслав Хотулев. Прикосновения
Автор, работавший редактором «Мосфильма», размышляет об особенностях творческой манеры легендарного российского литературоведа, писателя и кинематографиста Виктора Шкловского, рассказывает о его работе над сценарием по поэме Лермонтова «Демон», который готовился снимать Сергей Параджанов. В публикации также затронуты темы отношений Шкловского с другими выдающимися личностями 20–30-х годов – Маяковским, Хлебниковым, Лилей Брик.
Виктор Шкловский, «Демон», Сергей Параджанов, творческая манера, Маяковский, Хлебников

SUMMARY

New dramas of "new drama"
Round table talk at the Festival of new dramaturgy "Lyubimovka".

Zara Abdullayeva. The untouchable
Review of Lorenzo Vigas' DESDE ALLÀ (Venezuela; Golden Lion of Venice International-2015). The critic reflects over reasons for success of the fashionable Latin American new wave. The author assumes, that minimalism, rational frame compositions conjoin here with an outstanding actors' duet. The role of the famous Chilean celebrity Alfredo Castro is considered in the context of his internationally acclaimed works in Pablo Lorraine's works.
DESDE ALLÀ, Lorenzo Vigas, Alfredo Castro, Venice International, Latin American new wave, minimalism

Stas Tyrkin. Vegan life
Review of Pablo Trapero's CLAN (Argentine – Spain; Best direction prize at Venice International-2015). Comparing the picture with Balabanov's CARGO 200 or Cohen's FARGO, the critic moves this criminal thriller beyond Argentinian social circumstances of 1980s. He argues, that this extraordinaire story based on real events is a structurally very complicated spectacle.
CLAN, Pablo Trapero, Venice International, Alexei Balabanov, CARGO 200, Cohen, FARGO

Vadim Rutkovsky. I'll show you to a museum
Review of Alexander Sokurov's FRANCOFONIA. The critic conceptually reflects over a fresh innovative picture by Alexander Sokurov. A film-essay, an intimate diary, synthesis of chronicle, feature historical drama, video-art – this whimsical binding of the picture is considered as an evidence of freedom of the helmer's thinking as well as an opus with voices of other Sokurov's work resound.
FRANCOFONIA, Alexander Sokurov, Venice International, genre, contemporary art

Anton Dolin. Poor Liza
Review of ANOMALISA (USA) by Charlie Kaufman and Duke Johnson is devoted to the winner of the Venice International Gran-prix.The author explains, how a whimsical version of an animation turned out a grotesque and touching love/disenchantment puppet show. Specially considered is a soundtrack, fulfilling a major role in the picture.
ANOMALISA, Charlie Kaufman,Duke Johnson, Venice International, animation, soundtrack

Evgeny Gusyatinsky. DRAUGHT
Review of Sergei Loznitsa's THE EVENT (Netherlands), cut out of chronicle of the August coup in 1991 in Leningrad. The footage is analyzed as political and cultural the subconsciousness of modern times, tied up with the works of Russian artists at the Venice Biennale-2015. The author assumes, that Loznitsa demonstrates the past whereas the viewers think of their future.
THE EVENT, Sergei Loznitsa, Venice International, conceptual cinema, cutting, time re-vision

Marina Drozdova. Freacountess Dumont
Review of Xavier Giannoli's MARGUERITE (France). The critic considers peculiarities of the genre of chapliniade about petty but charming singer, countess Dumont. The author also touches upon the prototype of

the character – Florence Foster Jenkins, an American star of an amateur musical society. Artistic paradoxes serve as a part of generic features of this picture.
MARGUERITE, Xavier Giannoli, Venice International, burlesque, paradox, character, genre

Jerzy Skolimowski. Zen and chaos
Jerzy Skolimowski's 11 MINUT (Poland). Interview by Daniel Kasman.

Emin Alper. Spirit of political split
Emin Alper's ABLUKA (Turkey).Interview by Stephen Maine.

Amos Gitai: "This big drama called Israel"
Amos Gitai's RABIN, THE LAST DAY (Israel).Interview by Alain Elkann.

Ira Kormannhaus: "Too much talkative cinema"
Representative of German Documentaries in Eastern Europe on the Festival "Message to Man". Interview by Elena Nekrasova.

Alexandra Novozhenova, Gleb Napreenko. An ephemeral format
Moscow Biennale of contemporary art. The article by art-critics is devoted to conceptual analysis of the latest Moscow Biennale of contemporary art. Formality of this project is analyzed in the context of economical, social and artistic strategies, which influence upon perception of the exhibitions. The task of translation of an intellectual language into a more or less comprehensible one is also considered.
Moscow Biennale of contemporary art, artistic language

Viktor Nikitin. 50s. Kiev. Parajanov
Memoirs by designer of ANDRIES: Parajanov's debut. A noted artist remembers of his work on Sergei Parajanov's ANDRIES. Analyzing the film's literary source aesthetics, written in verse and basing on Moldavian folklore imagery, the author assumes, that the classic of poetic cinema was attracted by possibility of screen version of the impetuous fantasy and fairy-tale imagery.
Sergei Parajanov, ANDRIES, aesthetics, folklore, mythology, poetic cinema, fairy-tale

Vyacheslav Khotulyov. Touches
Shklovsky / Parajanov: working on DEMON's script for Paradzhanov. The former editor at Mosfilm studio reflects over creation of the legendary philologist and writer Viktor Shklovsky when working on the script for Paradzhanov. Also interrelations of Shklovsky with the other outstanding personalities of the 1920–30-s are remembered – Mayakovsky, Khlebnikov, Lilya Brik.
Viktor Shklovsky, DEMON, Sergei Parajanov, creative method, Mayakovsky, Khlebnikov, Lilya Brik

Pavel Pryazhko. Cannon fodder
A play.

Irina Vaskovkaya. Girls in love
A play.

Rinat Tashimov. Cave mothers
A play.

№10 (*октябрь*) 2015 10

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 16.11.15. Подп. к печати 27.11.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 20652
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

16+

© Журнал «Искусство кино», 2015

ISSN 0130-6405